1-18 77/04

ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 4

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

КИНО 21:00

СТС

Кино в 21:00

Каждый день — отличное кино

❑60-Е ЖИВЫ ТО, ЧТО СЕГОДНЯ НАЧИНАЕТСЯ — НОВЫЕ ВЕЯНИЯ, — ИМЕЕТ ИСТОК ТАМ, В 60-Х. *АЛЛА ДЕМИДОВА* **❑МОЯ МОЛОДЕНЬКАЯ АСПИРАНТКА СПРОСИЛА: «А ГДЕ ВЫ СОБИРАЛИСЬ?» МОДЕЛЬ ТАЙНОГО ОБЩЕСТВА** *НЕЯ ЗОРКАЯ* **❑ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ: РЕВОЛЮЦИИ ВСАСЫВАЮТСЯ В ПОРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ВСПОМИНАЯ 60-Е, Я, КОНЕЧНО, КО ВСЕМУ ПРИСОЕДИНЯЮСЬ, НО МНЕ РАНЬШЕ УЖЕ ВСЕ ОБЪЯСНИЛИ. ЧТО ЖЕ, Я СОВСЕМ ИДИОТКА?** *МАЙЯ ТУРОВСКАЯ* **❑КУЛЬТУРА ОППОЗИЦИИ — ПОЗАВЧЕРА, ВЧЕРА, СЕГОДНЯ ОКАЗАЛОСЬ, ЧТО ШЕСТИДЕСЯТНИКИ — ЭТО ЛЮДИ, КОТОРЫЕ МОГУТ СПОСОБСТВОВАТЬ ОСВОБОЖДЕНИЮ, НО НЕ СПОСОБНЫ ЖИТЬ В СВОБОДЕ** *ВИКТОР ЕРОФЕЕВ* **❑ШАХНАЗАРОВ ЭКРАНИЗИРУЕТ САВИНКОВА ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ОТВЕТ ВСЕ-ТАКИ ЛУЧШЕ МНОГОЗНАЧИТЕЛЬНОГО МЫЧАНИЯ** *ЛЕВ АННИНСКИЙ* **❑КЛИМОВА ЕЩЕ ПРЕДСТОИТ ОТКРЫТЬ А ПОТОМ БЫЛА ПЕРЕСТРОЙКА, НА ВОЛНЕ КОТОРОЙ Я И ВЫПЛЫЛ, ПОПАВ НА СЕКРЕТАРСКУЮ ДОЛЖНОСТЬ** *ЭЛЕМ КЛИМОВ* **❑«ОТТЕПЕЛЬ»: ВЗЛЕТ И СТАНОВЛЕНИЕ МОЩНОЙ КИНОГЕНЕРАЦИИ БЫЛ АКТЕРСКИЙ БУФЕТ «МОСФИЛЬМА». У БУФЕТЧИЦЫ ШУРОЧКИ ДЛЯ ВСЕХ БЫЛ КОНЬЯК, И ВСЕ ЭТО БЫЛО БРАТСТВО НЕВОЛЬНИКОВ** *АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ* **❑ФЕЛЛИНИ ГЛАЗАМИ ЧЕЛОВЕКА ТЕАТРА Я ЭТО ОЧЕНЬ ХОРОШО ПОНИМАЮ, ПОТОМУ ЧТО САМ ПРОВИНЦИАЛ. И ГЕРОЙ «СЛАДКОЙ ЖИЗНИ» ПРОВИНЦИАЛ, И ФЕЛЛИНИ** *АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ* **❑РЕВОЛЮЦИЯ «МЕЧТАТЕЛЕЙ»-СИНЕФИЛОВ В АВАНГАРДЕ ТОЛПЫ ДЕМОНСТРАНТОВ МЭТЬЮ ВЫНЕСЛО В ПАРК, ВЕДУЩИЙ К ВХОДУ В СИНЕМАТЕКУ** *БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ, ЖИЛЬБЕР АДЕР*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

«Красивые птицы среди воробьев ворон»

6

АЛЛА ДЕМИДОВА – НЕЯ ЗОРКАЯ

Памяти шестидесятых

9

ЮРИЙ ЧЕРНИЧЕНКО

Насчет совести

15

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

Гунделинден-штрассе, 6 — дом с привидениями

Беседу ведет Зара Абдуллаева

23

АНДРЕЙ СМИРНОВ

60-е. Опыт деконструкции

Беседу ведет Жанна Васильева

30

ВИКТОР ЕРОФЕЕВ:

«Русская культура взбадривается под кнутом»

Беседу ведет Жанна Васильева

37

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

О них, о шестидесятниках, о родимых!

40

АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО

О геометрии 60-х

60-е и шестидесятники: взгляд сквозь время

РЕПЕРТУАР

45

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Всадник без царя в голове?

«Всадник по имени Смерть», режиссер Карен Шахназаров

50

ВИКТОР МАТИЗЕН

Другое кино

«Ночь светла», режиссер Роман Балаян

54

НИНА ЦЫРКУН

Кровавая работа

«Таинственная река», режиссер Клинт Иствуд

КОММЕНТАРИИ

59

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ

Безответственное рассуждение о связи времен

63

ДМИТРИЙ КОММ

Без названия

И М Е Н А

67
ЕЛЕНА СТИШОВА
Каким он парнем был...
68
ЭЛЕМ КЛИМОВ
Кино, кино...
68
ЭЛЕМ КЛИМОВ:
«И тогда мне захотелось невозможного...»
Беседу ведет Д.Савельев
76
ЭЛЕМ КЛИМОВ
Исторический фильм: и миф, и свидетельство
Беседу ведет Ирина Рубанова
82
ЭЛЕМ КЛИМОВ
Бездна
Беседу ведет Ирина Рубанова
Памяти Элема Климова. Стихи режиссера, неопубликованные интервью разных

Р А З Б О Р Ы

91
ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ
Культурные войны в СССР
60-е — борьба идей, вкусов, поведенческих моделей
101
ДМИТРИЙ КОММ
Горячая жажда вечности
Эссе о связи сексуальной революции и мистики

О П Ы Т

107
АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ
Мои шестидесятые
О работе коллег и собственном дебюте
116
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ
Феллини, сочинитель реальности
Беседу ведет Зара Абдуллаева
Уроки Феллини в опыте известного театрального режиссера

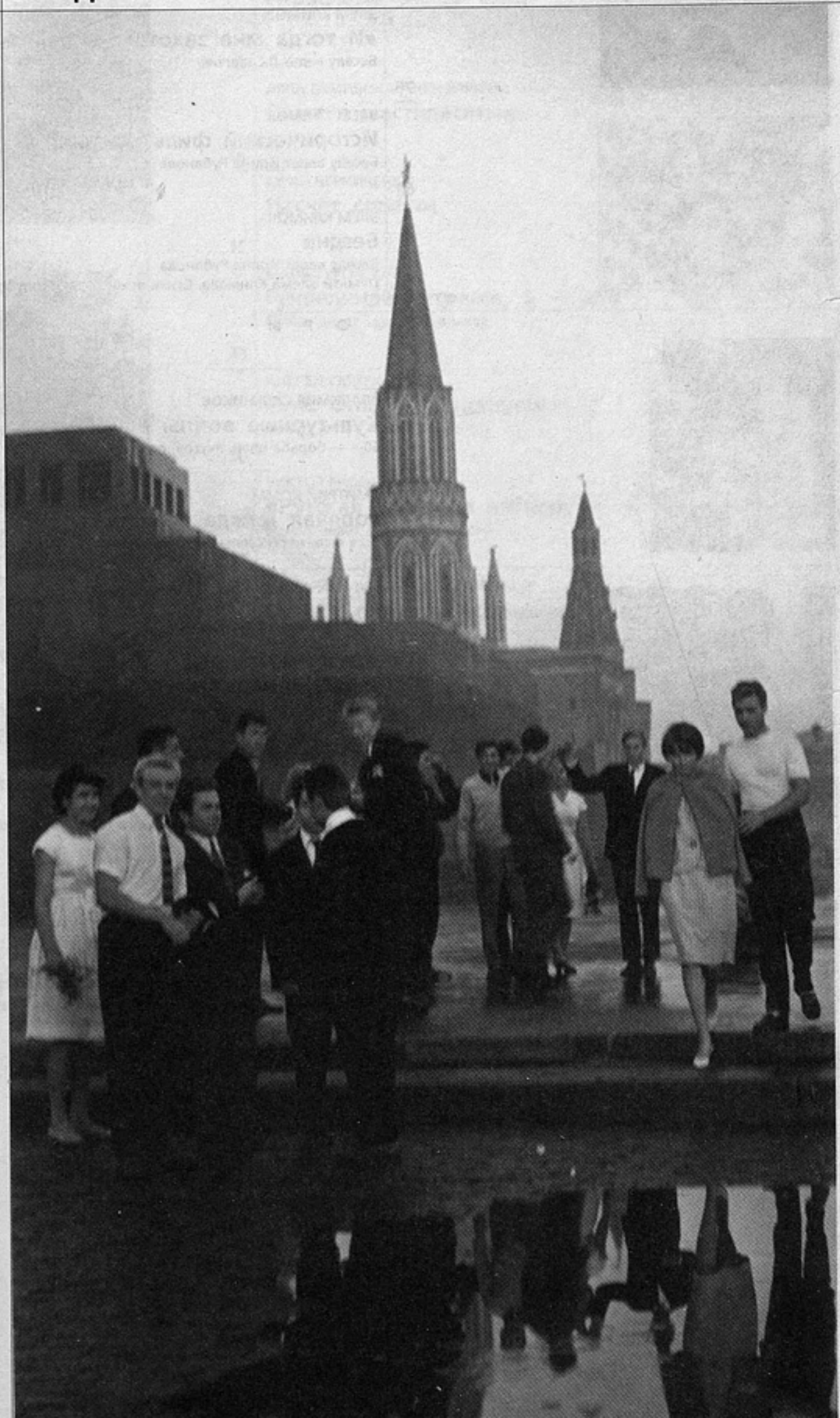
Ч Т Е Н И Е

125
ДМИТРИЙ ОЛЬШАНСКИЙ
О чем мечтаете, уж не о контрреволюции ли?
«Мечтатели» Бернардо Бертолуччи и эпоха шестидесятых
127
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ, ЖИЛЬБЕР АДЕР
Мечтатели
Литературный сценарий
152
НИНА ЦЫРКУН
Старик и рыба
«Крупная рыба», режиссер Тим Бёртон
153
ДЭНИЕЛ УОЛЛЕС
Крупная рыба
Роман мифических соответствий

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



«Застава Ильича» («Мне двадцать лет», режиссер М.Хуциев)

«Красивые птицы среди воробьев и ворон»

Чаще других упреков времени, в какое мы сегодня живем, звучит упрек в отсутствии энергии, определенности устремлений и дерзости художественных высказываний. Разделяя озабоченность состоянием нашего общества и нашего искусства, мы решили обратиться к опыту самого яркого десятилетия послевоенной истории, поскольку во многом оно кажется нам сопоставимым с той эпохой революционных общественных перемен, которая близится к завершению. Желая разобраться в их сходстве и различиях, мы ограничили эту гигантскую проблемную область несколькими самыми общими вопросами.

1. Отечественное шестидесятничество во многом воспринималось следующими поколениями как вредное заблуждение в возможностях модернизации и гуманизации советской системы («социализм с человеческим лицом»), а следовательно, как тормоз на пути к реальным переменам; как фарисейство и прекраснодушие подцензурной правды в искусстве, «неопасной» борьбы с властями и т.п. Оправданны ли эти оценки «промотавшихся отцов» их повзрослевшими детьми? Или сегодняшнее ощущение исчерпанности шестидесятничества есть проявление идейного кризиса, в том числе, кризиса романтизма, в мировоззрении, культуре, повседневности, морали?

2. «Революция закончена». Исчезла протестная идеология как питательная среда шестидесятничества. Из искусства ушел подлинный конфликт. Связано ли это с потерей образа врага в лице режима, системы? Или с обретением относительного социального благополучия (средний класс стал большинством)?

3. Главные идеологемы шестидесятничества, определявшие духовную реальность эпохи, — свобода, отсутствие цензуры, религиозное и национальное равенство, социальная демократия, вера в великую преобразующую роль искусства. Через двадцать пять лет после ее завершения они вновь актуализированы радикальными переменами в обществе 90-х. Однако художественная культура, на наш взгляд, не смогла ответить на запросы времени. В чем тут дело?

4. Драйв поколений — почему он утрачен сегодня? Почему нет ощущения мощного присутствия в сегодняшней художественной реальности нового поколения революционеров?

Безусловно, и редакционные вопросы, и круг авторов и «героев» этого номера, и сами размышления не претендуют на исчерпывающую полноту, историческую объективность оценок и универсальность подхода.

Эта журнальная книжка — не панорама 60-х. И не предъявление всех тем, которые возникают в связи с осмыслением шестидесятничества.

Для нас было важно заявить проблему соотнесения эпох и поколений с помощью (и при участии) и тех, кто безоговорочно принимает все, связанное с 60-ми, полагая, что их мировоззренческий и культурный ресурс вполне актуален и сегодня, и тех, кто без сожаления констатирует исчерпанность эпохи и всего, что составляло ее содержание.

АЛЛА ДЕМИДОВА — НЕЯ ЗОРКАЯ

Памяти шестидесятых

Алла Демидова. Предлагаю прямо идти по вопросам редакции — так удобнее.

Так вот: я не считаю, что шестидесятничество исчерпано. И замечаю, что лучшие спектакли (пока говорю только о театре) сегодня делают именно шестидесятники, а не так называемая «новая волна». Потому что молодые одержимы и самонадеянны в своей краткосрочной молодости. А сейчас время требует объема, ответственности. Раскрыть событие объемно способны битые шестидесятники.

Нея Зоркая. Браво! Согласна. В ретро последовавших десятилетий (в журналистике, в мемуарах) шестидесятник окостенел как некий реликт. О нем говорят или с придыханием («последний всплеск русского идеализма»), или со снисходительным покровительством («легковерные дурачки»), или с осуждением («конформисты навыворот»). Шестидесятник — *он «одноразовый» на свое десятилетие («человек оттепели думал», «шестидесятник утверждал»)*, с застоем кончился, ибо «все, что мог, он уже совершил».

А Тарковский — шестидесятник? Ведь «Зеркало» — 1975 года, «Жертвоприношение» — 1986-го?

А Иоселиани — шестидесятник? Смотрите In vino veritas!

А долгожитель Солженицын — «шестидесятник»?

Ну и, наконец, вы сама, Алла Сергеевна, вы, сегодняшняя, со своим циклом греческих спектаклей от «Медеи» до «Гамлета», с пушкинским «Дон Жуаном» у Васильева, с «Поэмой без героя» в чтении и в комментариях (отбиваете хлеб у стиховедов), вы в ваших поисках синтеза слова и музыки в евангельских и библейских текстах... Неужели вы — та самая девушка из Щукинского училища, которую приметила Москва на Таганке в «Добром человеке из Сезуана» или в «Антимирах»?

В 1960-е годы жили живые и очень разные люди.

Бесперебойный «драйв поколений». Работают (вкалывают!) наши великие старики, эти «сгустки истории» — аж зажмуришься: Козинцев, Райзман, Ромм, а уж на Западе-то просто звездопад, Дрейер снимает «Гертруду», Бунюэль — «Дневную красавицу» (это было, было, было! – кричу, как Настя из «На дне»). Вливаются фронтовики — их мало, поколение выбито, но с ними в искусство вливается нескончаемо трагедийный запас.

И вот вступают в профессию люди рождения 1930-х — по демографической статистике это верхняя шкала талантов и гениев за весь XX век. И все клубится, варится, дышит — последствия тектонического сдвига, свершившегося в середине двадцатого столетия.

Из «цветущей сложности» (выражение К.Леонтьева) реальных 1960-х далее сформировали советские идеологические останки шестидесятничества. Из потрясающих творческих и личных судеб, счастливых, ужасных, прямых, зигзагообразных (каждая — роман), выкроили какой-то временной отрезок-обрубок, квоту.

Как «Титаник» на дне океана — то ли поднимать, то ли пусть дальше ржавеет и обрастает ракушками все новых легенд и вымыслов...

А.Демидова. Настаиваю: 60-е живы! И если о них сегодня, когда мы пошли другим путем, говорят и спорят, значит, они нужны.

Кризис романтизма? Но он в русской культуре был всегда, и всегда была ностальгия по романтизму. А сегодня, например, романтический актер Олег Меньшиков любим, но не востребован с его романтическим талантом.

Да, мы идем по иному пути. Появилась частная собственность, а она предполагает другую мораль. Но это тупиковый путь. А если мы все-таки движемся по кругу, то все равно от себя не уйдем.

Пусть опрометчиво уверяют: «Революция закончена». Нет, *революция идеи* существует.

Чувствую, что сейчас нагнетается активность каких-то пока тайных творческих сил, которые вскоре позволят первым разрезать ленточку.

На пустом месте ничего не родится. До Пушкина существовала хорошая поэзия, и роза не расцветает на помойке.

Тайное бродит еще невыявленным. Есть новые имена, не отягченные традицией. Развитие всегда идет циклами. И если в 60-е революционная идея носилась по всей Европе, то в середине 70-х стал ощущаться некий вакуум.

Казалось, что революция закончена. Но это был лишь спуск, затишье. Впереди — птица Феникс.

Н.Зоркая. Революционная идея не погибла в 70-е, а была продолжена в иных формах. Она ушла в глубь общественного сознания, именно в подводные течения, бассейны, протоки. Оттуда, насытившись, и поднялась активность нынешних творческих сил, о которых вы говорите.

Решительно не принимаю устаревший, политизированный и публицистический контраст 60-х («золотой век либерализма») и застоя 70-х (капитуляции, «зажима»). Это был единый процесс духовного высвобождения, герценовское «время наружного рабства и внутреннего раскрепощения» — это сказано было о 30-х годах XIX века после краха декабрьского восстания, но, мне кажется, очень подходит к нашим 70-м.

Мне приходилось не раз писать об этом, наш отдел социологии Института искусствознания выпустил целую книгу «Художественная жизнь России 1970-х годов» (СПб., 2001).

Речь идет о том, что именно в 70-е гражданская и социальная (в широком смысле) проблематика сменяется экзистенциальной. В это десятилетие звучит с экрана глубокое и горькое раздумье о мире, который «во зле лежит», совершается прорыв к индивидуальности, к теме личной ответственности, вины и покаяния. Назову хотя бы великий фильм «Калина красная». А «Жил певчий дрозд», «Долгие проводы», «Цвет граната»!

Не боюсь даже сказать, что искусство наше именно тогда возвращалось к христианским ценностям, пусть их еще не называя, пока Абуладзе в «Покаянии» не бросил в жизнь метафору «дороги к Храму»...

А.Демидова. Снижения, спуска, поверхностно наблюдая его, люди не прощают. Когда цикл рождения естественно закончился и увиделся спуск, стали вешать всех собак на шестидесятников. И в застое тоже они виноваты.

Дальше настала перестройка. Казалось, что начнется новая прекрасная жизнь. Но едва эйфория утихла, начали оглядываться на изруганные 60-е.

Если бы не было 60-х, не было бы и 90-х.

Н.Зоркая. Клише есть клише: застой, шестидесятники «виноваты», они «задержали» ход перемен...

Конечно, нет! Они расшатывали власть. Но, обратим внимание, изнутри, ангажированно, абсолютно по-совковски. Уверена, потому что сама была

задействована в одну из знаменитых шестидесятнических историй — так называемую «подписантскую».

Началось, как известно, с письма литераторов в защиту Синявского и Даниэля, осужденных, соответственно, на семь и пять лет колонии строгого режима после закрытого, но очень громкого процесса. Их громили за пересылку и публикации на Западе своих «очернительских» произведений.

«Письмо 73-х» первыми — сверху – подписали К.Паустовский, И.Эренбург, В.Каверин, В.Шкловский и другие маститые, внизу — скромная писательская молодежь. А составлял текст сам Лев Копелев, легендарный лидер шестидесятников (в 70-е этот замечательно талантливый, благородный и по-детски чистый человек вынужден был уехать в Германию и там стал автором грандиозного проекта — начатый им многотомник российско-германских культурных связей осуществляется до сих пор).

Письмо было стопроцентно советским документом. Адресовались к Брежневу и Косыгину, тогдашним правителям, журили проштрафившихся коллег и предлагали... «взять их на поруки». Дескать, мы ручаемся, писать не будут, публиковать — тоже. И дальнейшие письма (против высылки А.И.Солженицына, в защиту брошенных в тюрьму составителей «Белой книги» Гинзбурга и тяжелобольного Галанскова и другие) выглядели законопослушными и верноподданническими, пусть подписать их было немалой смелостью и расправы не заставили себя долго ждать. Ну а уж «неолениниана» 1960-х, все эти умильные фальсификации, в которых блистательные актеры, славные имена, пожилые и молодые, полные и худые, напяливали лысый парик и учились слегка картавить... Да, увы, это компромат...

А.Демидова. Здесь в вопросах редакции перечислены «главные идеологемы шестидесятничества»: «отсутствие цензуры»», «религиозное и национальное равенство» и др. Получается, что была выработана какая-то программа, выдвинуты требования, были свои идеологи, политические деятели...

Н.Зоркая. Моя молоденькая аспирантка спросила: «А где вы собирались?» Модель тайного общества.

А.Демидова. Ничего подобного. У шестидесятников не было идеологической платформы и уж, конечно, не было политических программ и «плана действий». Это было стихийное, скорее эмоциональное и творческое движение. Настрой. Порыв. Ветер перемен.

Н.Зоркая. Есть прекрасное слово XIX века, помнится, Аполлона Григорьева — «веяние». Это было более всего именно «веяние».

А.Демидова. Было ясное сознание, что надо уходить от старой жизни. В Англии, во Франции, в Америке молодежь создала движение хиппи, уходила из обеспеченных родительских домов, бастовала, протестовала против университетских профессоров-рутинеров, против старых форм в искусстве.

У нас же надо было найти *слово*, а главная идея 60-х была — поставить диагноз болезни общества .. Но тут-то они и застопорились!

Н.Зоркая. Ничего, шестидесятник М.С.Горбачев поставил! И разве нас не ждали новые — сериями! — снижения, спуски, разочарования? Светлые часы защиты Белого дома в августе 1991-го не обернулись ли удавкой рынка? Вся «идеология» и поэзия свободы сдались рынку.

А.Демидова. Рынок способен стать сильнее идеологии лишь на какое-то время. А для нас, России, эта игра внове, все оглядываемся на Запад.

Для противостояния рынку сохранился старый шлейф наших традиций, нашей духовности (этого слова не боюсь, оно точное). Кстати, и на Западе-то нас ценят именно в этом качестве.

Да и мы сами даже и сегодня в обычной жизни разве не склоняем головы перед чеховскими «недотепами», которые идут наперекор коммерческому ажиотажу? А коммерциальность существовала всегда и при советской власти тайно процветала, только называлась по-другому — привилегии, карьера. И человек мог делать в этом отношении выбор и тогда. И потом тоже, ибо это фактор скорее психологический. Все зависит от человека.

Скажем, я со своим первым экономическим образованием в период «прихватизации» могла бы легко прибрать к рукам какую-нибудь парфюмерную

фабрику ВТО, которые сейчас, кстати, процветают, вступив в копродукцию с Францией.

Или, например, сейчас можно было бы заняться выгодной продажей леса. Но кесарю — кесарево. Если человек выбрал рынок, он и пойдет по пути рынка, как бы это ни называлось.

Оглядываясь назад, я с радостью вижу, что никогда не делала ничего ради выгоды или даже просто заработка. Были, конечно, неудачи, но это был результат, а руководствовалась я всегда только интересами искусства.

В 60-е были великие имена: БДТ, Смоктуновский, Борисов, Евстигнеев...

Каждое время выдвигает своих «монстр сакре». И сейчас можно с грустью видеть, как измельчал актер. Недаром возник феномен Евгения Миронова, актера душевного, играющего «себя в предлагаемых обстоятельствах», естественного — и только. И его принимает зритель. Но — повторяю — наступило время ожиданий.

Недаром мы сегодня столько говорим о шестидесятниках, недаром не затихает спор – значит, они нужны!

В 60-е годы был дан сильный толчок искусству, мировоззрению, морали. То, что сегодня начинается — новые имена, новые мысли, новые *веяния*, — действительно имеет исток там, в 60-х.

ЮРИЙ ЧЕРНИЧЕНКО

Насчет совести

В разговоре о шестидесятниках я осмеливаюсь участвовать только как гласный диссидентов социалистического труда. Или инакомыслящих планового хозяйства, обязательно и непременно членов КПСС, но выкрестов — так получалось — административно-командной системы. Для меня с добровольного и сугубо бескорыстного погружения в алтайскую целину с ее гордиевыми узлами этот-то контингент еретиков морально-политического единства сделался самым интересным предметом наблюдений и публикаций.

Позже меня жизнь свела и с шестидесятниками чистой воды и, так сказать, первого разбора: стабильной клиентурой Лубянки, авторами «Нового мира» и «тамиздата». После «Русской пшеницы» я стал постоянным автором журнала Твардовского, был введен в некое подобие худсовета Театра на Таганке и оставался там все славные двадцать лет — до эмиграции Юрия Петровича Любимова. (Не слишком ли я хвастаюсь?)

Лучшими из людей, одаривших меня дружбой и поднявших из идейного небытия, образцами бескорыстия, первенства общественного над личным и нравственного над «вопросом хлеба и пшена», были Валентин Владимирович Овечкин, Лев Зиновьевич Копелев и мой ровесник Лен Вячеславич Карпинский. Они — все трое — были коммунистами, носили родимые пятна 60-х годов (и ленинские нормы, и диковинный сфинкс — социализм с человеческим лицом). Я им был, пожалуй, интересен именно разведданными о «лжи во спасение», о хитрецах-мятежниках, рискуя своей головой, создающих хозяйства-«маяки». Такие «маяки», какие номенклатура не может тиражировать; это ей, как пословичному немцу, — смерть. К этому рискующему типу вполне подходило некрасовское из «Кому на Руси»: «Клейменый, но не раб».

В ленинской триаде насчет его партии («ум, честь и совесть нашей эпохи») самым сомнительным элементом была совесть. Ленинская *целесообразность* оставляла всего один шаг до чекистской нормы, выраженной поэтом-одесситом напрямки: «Если скажет «солги» — солги, если скажет «убей» — убей». Да, идеологией шестидесятников была «жизнь не по лжи», и культ Ленина подпирался то приказом «не сметь командовать!», то отпуском за границу Мартова, то смелым-умелым отступлением к либеральному нэпу — благо Ильич тысячелик, как Шива. Но — совесть? Она в будущем квартиранте мавзолея если и «ночевала», то явно не была доминантой характера. И во всех кино- и театральных ленинианах шестидесятников на третий член облика партии особого упора не делалось.

Но с чего это совесть должна была проснуться в председательском корпусе, скажем, в 0,1 процента этой ветви районного партактива? А по специфике занятия. По нахождению между молотом партийного диктата и наковальней подлинной колхозной жисти-жистянки. С трудоднем пустопорожним и трудоночью не полней. Это ленинская продразверстка делала короткие набеги на мужиков, а председатель уже с Семена Давыдова (кстати, питерского) внедрялся в колхоз всерьез и надолго, и ягодки от своих хлебосдач должен был кушать сам. Сам и «вывяртываться». Потому так долговечна была присказка про председательскую жизнь. «Как картошка. Если зимой не съедят, то весной посадят». Процент «посадки» в этой профессии был едва ли не выше, чем в диссидентстве прямо идеологическом. Преду в силу устава колхозного было позволено (формально) гораздо больше, чем в государственном совхозе, и азотная атмосфера «чего ни хватись, того и нет» погружала его с головой в пучину съестных и денежных «приветов с Кубани». Багажник по дороге в область пустовал только у обреченного. И что-что, а уголовное дело у райкома было готово на каждого преда: для этого и держался в хозяйстве платный (независимый!) парторг от райкома.

Сама же сфера обязанностей... Кому зимой везти роженицу на тракторе? Кто ответит за выгреб осенью и семфонда, и фуражного, кормового зерна? К кому идет вдовица за шифером (крыша течет), а комбайнер — за «Москвичом»? Кто возглавляет войну против зеленого змия в бригадах и накачивает в сиську гостей из края на особом председательском пруду, куда гонять коров заказано из экологии («лепешки» проклятые, вонь и мухи)? Всё он один. Первый видящий жизнь как она есть и последний в партноменклатуре.

Прохор Семнадцатый Гавриила Троепольского и грузный Опенкин из «Районных буден» Овечкина, Кирилл Орловский, прообраз салтыковского фильма «Председатель», и мудрый аки змий Аким Горшков, патриарх колхозных промыслов Владимирской Мещеры (мой опус в юбилейном (№ 500!) номере «Нового мира» за 1966), — они разные люди, но — люди. Райком дал им кнут, а пряник добудь сам. Пятьсот, а где и тысяча живых душ подняли за него руки, их жизнь на 90 процентов от меня, преда, зависит. И будущее сынка-дочки, и здоровье жены, и жилье, вода в трубах, газ, достаток или нищета, растащиловка и пьяный угар — процентов на девяносто все это зависит от меня. Могу я — при хождении по острию ножа, при ночных страхах за свою семью — сделать жизнь тех пятисот человеческим существованием, а не скотским стоянием в загоне? Если рискну своей шкурой — да. Если применю ложь во спасение, утаю поля чистого пара в засушливой Кулундинской степи, не дам осенью выкачать фураж, заведу отношения вась-вась с хапугами Госстроя, затею монетные дворы по образу горшковского метельного да углежогного «Большевика» или латышских «Адажей» и теми дворами стану не только окупать убытки от разных бредовых кукуруз-«елочек», но и школу наконец-то построю, спортзал заведу, конюшню для детворы, профилакторий дояркам, Дом отдыха в бору на озере...

Но «первый» райкома — он же будет терпеть мои шашни до тех пор, пока они будут служить ему, пока я буду полезен прежде всего Маммоне, а потом уже кому сам хочу! Короче — стану его буратинкой, его изделием для иллюстрации «условия одни, а результаты разные», сделаюсь витринкой райо-

на, постоялым двором для уполномоченных, обжоркой и источником взяток. А чуть что не так — «зазнался, перерожденец», «время зубы ломать», компромат уже готов, а суд назывался еще народным. Не басманным, нет.

Тут и вступала в действие совесть. Или построение социализма с человеческим лицом в одном отдельно взятом колхозе — или система «бу-сделано», вялое старение и свой домок на окраине районного городка как финал.

Бизнесом такой расход энергии назвать я бы поостерегся, так как личный профит председателя (хоть и был под конец колхозов формально выше зарплаты первого секретаря райкома) контролировался всем глазастым колхозом — покупать себе «Гранд-Чероки» и строить коттеджи на ветхую тещу стали со времен ОАО. Как и не платить зарплату годами.

Ситуация являлась довольно тиражной: перед распадом в стране было сорок восемь тысяч хозяйств. Я ввязался в процесс спасения самоуправно выросших «маяков» и прослужил в этом виде МЧС тридцать лет и три года.

У В.Кочетова в его сочинении «Чего же ты хочешь?» западные враги коммунизма саморазоблачаются таким макаром:

«Мы побуждаем у них (советских) тягу к комфорту, к приобретательству, всячески насаждаем культ вещей, покупок, накопительства. Мы убеждены, что так они отойдут от общественных проблем и интересов, утратят дух коллективизма, который делает их сильными, неуязвимыми. Их заработков им покажется мало, они захотят иметь больше и встанут на путь хищений. Хищники, хищники, хищники! Всюду хищники!»

А в глубину Мещеры дважды Герой и союзный депутат семидесятипятилетний Горшков А.В. вез после каждой сессии на миллион-полтора ширпотреба, выцыганенного у министра торговли. Тюль, посуду эмалированную, чайные сервизы, простыни и вообще постельное белье, женские сапожки, пальто (воротник-норка) и детский трикотаж хищники-доярки разбирали ночью после закрытия сельмага. Старый лис колхозных промыслов не мог позволить, чтобы миллионы на руках превращались в туалетную бумагу, и стал на путь ЦК: путь закрытых распределителей. Председатель с 1928 года, в свое время отсидевший в Ивановской тюрьме, приятель А.Т.Твардовского, драгоценный мой Аким Васильевич был редчайшим примером среди отряда ходивших по лезвию: он скончался на девятом десятке от шестого инфаркта в кругу семьи в своей библиотечной комнате.

Иван Андреевич Снимщиков из Балашихи под Москвой, промысловик и строитель, едва своим уголовным делом не вызвавший мятеж под самой столицей, Иван Андреич, подполковник в войну, за все семнадцать колхозных лет наживший имущества на 900 рублей 1971 года (по описи суда), был исключен из партии и осужден на пять лет. Совсем потеряв зрение, доживал в хрущебе.

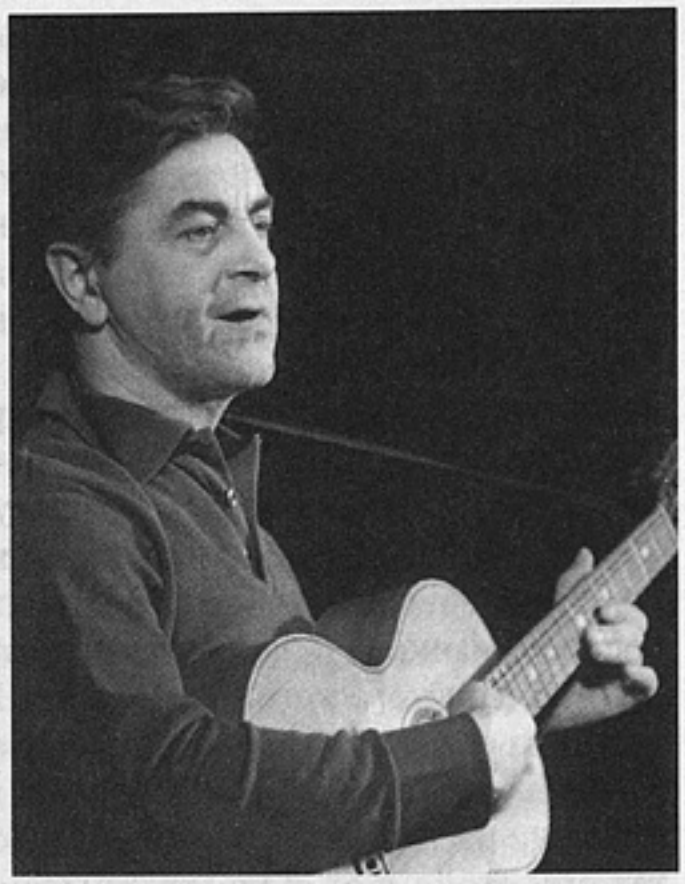
Иван Худенко из-под Алма-Аты умер в тюремной больнице. Срок получил за сокращение руководящего аппарата совхоза с восьмидесяти до двух единиц: себя и главбуха. Дела в хозяйстве пошли круто вверх, но член Политбюро Д.А.Кунаев умыл руки — и человека не стало.

Виктор Прокопович Белоконь, оставивший на фронте ногу, Герой Соцтруда, основавший колхозное богатство родного села Сербы на поставке свежих яблок-груш из-под Одессы в Забайкалье, зимнюю Читу и в офицерскую Борзю, рассорился с пьяницей Макогоном, первым секретарем своего райкома, был исключен «из рядов» и немедленно отдан под суд.

Мне пришлось защищать одноногого богатыря, лихого охотника и завзятого пасечника от неба в клетку полных четыре года, втянуть в дело директора Института США и Канады Георгия Арбатова, а через него «выйти» на Ю.В.Андропова, тогда главу КГБ. Тщетно. Украинская партмафия сжевала старого солдата.

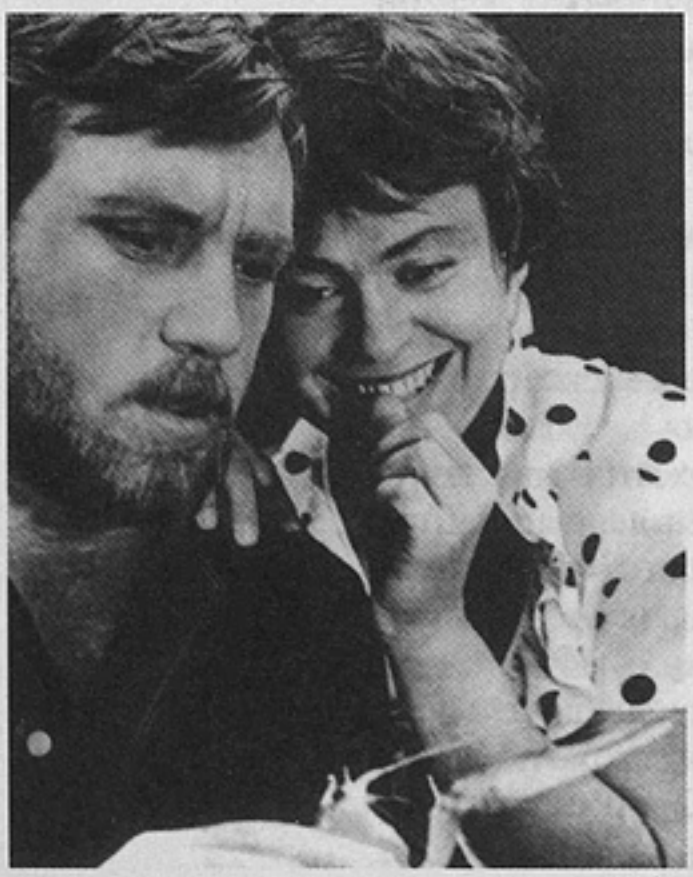
Белорусская верхушка все прощала Кириллу Орловскому, превратившему колхоз «Рассвет» в страну Утопию, но батька Лукашенко жестоко покарал и сломал жизнь заместившего того Старовойтова исключительно по тому самому отличию: «Клейменый, но не раб».

Ю.Гагарин, С.Королев



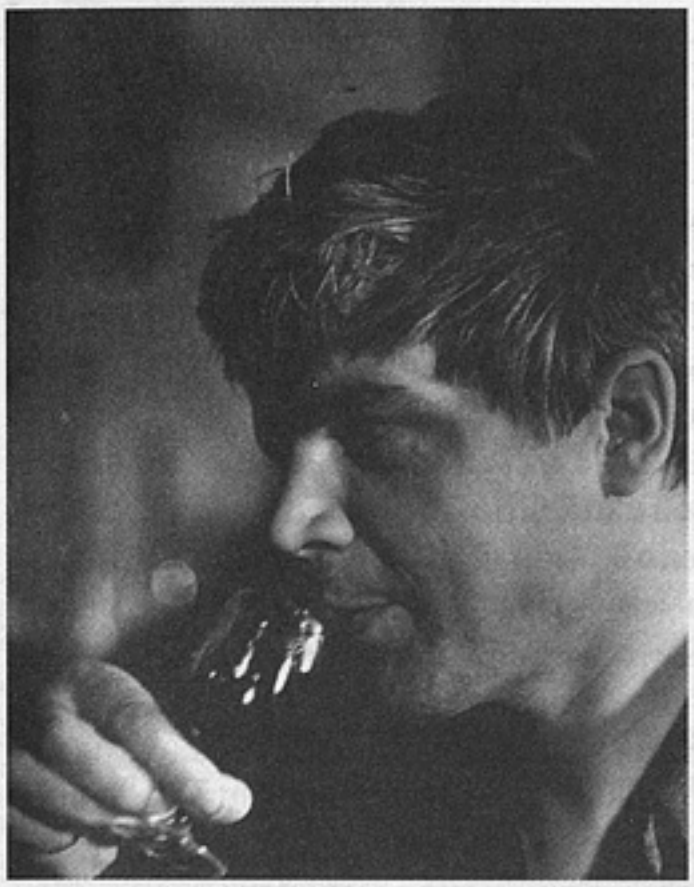
Ю.Любимов

«Берегись автомобиля» (реж. Э.Рязанов)



В.Высоцкий, К.Муратова («Короткие встречи», реж. К.Муратова)

А.Митта, Е.Уралова («Июльский дождь, реж. М.Хуциев)

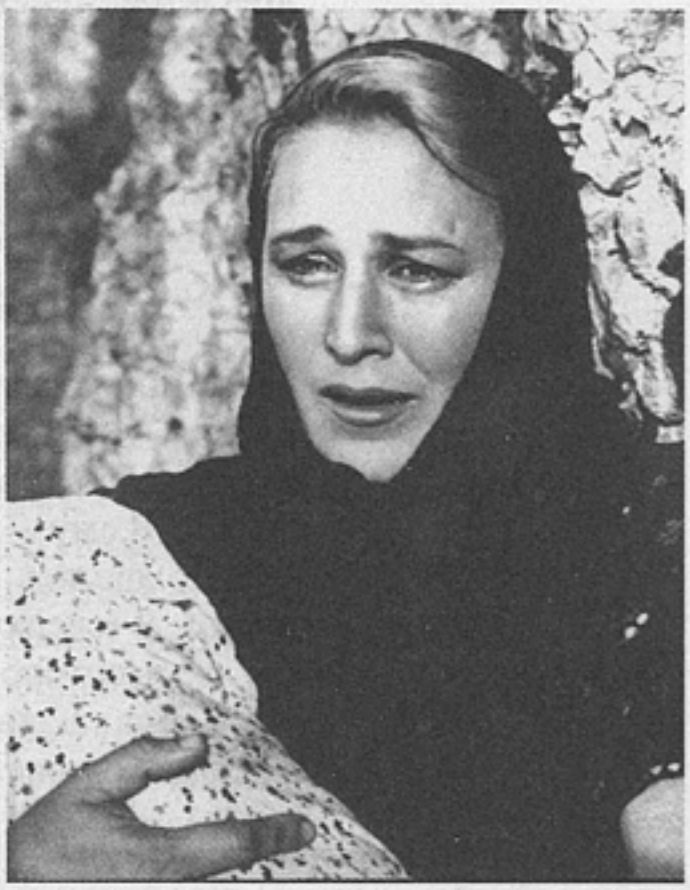


В.Ерофеев

И.Смоктуновский («Идиот», БДТ им. Горького, реж. Г.Товстоногов)

А.Герман на съемках фильма «Седьмой спутник»

Ю.Даниэль, Б.Золотаревский



Н.Мордюкова («Комиссар», реж. А.Аскольдов)

О моих друзьях-наставниках, вводивших меня в 60-е годы. Валентин Владимирович Овечкин, травимый курской партийной сворой за отказ писать о колхозе «Родина Хрущева», совершил попытку самоубийства, лишился глаза, уехал к сыновьям в Ташкент, я бывал у него. На его могильном камне странная надпись: «Овечкин Валентин». «Поднявшийся первым» (так о нем часто писали) очень страдал от изоляции — и языковой, и духовной. Его друг и опекун, пред богатейшего колхоза «Политотдел» Тимофей Хван, Герой, депутат и все прочее, тоже попал в тюрьму и там и умер.

Копелевых — Лёву с Раисой — выселили из СССР в Кёльн к Генриху Бёллю, я нелегально (год-то был 87-й) заехал к ним повидаться и от души порадовался за святое семейство: они жили в свободной стране и свободной литературе. Лев Копелев с его знаковой белой бородой был почти национальной ценностью в ФРГ (майор КГБ сел за «сочувствие к немцам»!), он издавал в университете серию книг о русско-немецких связях, Рая писала и широко издавалась...

«Поздний сын ленинского завхоза», как сам себя аттестовал сидевший малышом на сталинских коленях Лен Карпинский после исключения «из рядов» и вообще остракизма с наружным наблюдением сильно нуждался — после августа-91 принял от Егора Яковлева газету «Московские новости»...

Разница между шестидесятниками свободного слова и более или менее свободного дела состояла хотя бы в том, за что сажали. Игорю Губерману срок дали не за «гарики» типа

Возле тюрем стоят часовые,
У Кремля и посольских дворов.
Пуще всех охраняет Россия
Иностранцев, вождей и воров,

а за наспех сфабрикованную спекуляцию. То ли иконами, то ли автошинами. И Бродского сослали «не за то»: никаким тунеядцем и плейбоем поэт не был, когда Лубянка ему «делала биографию» вологодским коровником.

А Ивана Снимщикова судили именно за подрыв государственной политики в зарплате: платил своим по две средние зарплаты Балашихинского района да еще и катал доярок и делателей линолеума на теплоходе по Черному морю. И Виктора Белоконя, Ивана Худенко да сотни и сотни еретиков-неслухов сажали за нанесение вреда колхозной экономике, за издевательство над строем и его трудностями, за дешевый популизм и подрыв государственной дисциплины. Долгота сроков и удельная частота уголовных дел требуют особого изучения: у меня тогда не тем были заняты и дни, и мозги.

«Мы живем в удивительное время, когда к деньгам изменилось отношение», — писал Михаил Зощенко. Разумеется, в иную пору и по поводу совсем другого изменения. Но дефицит бескорыстия и острая нехватка *общественной работы* как изначально окупающей себя заставляют вспомнить 60-е годы. Не их товарной нищетой (мы с женой, оба работая, заимели собственную супружескую кровать на десятый только год после студенческой свадьбы!), не проникновением партийности и классовой борьбы в любую щель и норку, а проявленной тогдашним поколением широтой души.

Как-то с политологом Миграняном (тогда и не профессором МГИМО, и не седовласым) в Доме кино на Васильевской по поводу долголетия шестидесятников у нас произошла... не перепалка и не перебранка, а, скажем, дискуссия. Он мне — про тот же подгон советской власти к условиям, когда можно жить, про Ленина («непременно повесить!») и строй с человеческим лицом. Я ему — что-то вроде сюжета «армянского радио».

Похороны. Родичи несут гроб, а сам усопший сел в том «деревянном бушлате» и (сверху-то виднее) дает советы. Или ценные указания. Взять вправо, здесь осторожней, тут можно шире шаг.

Когда так долго и неутомимо хоронят, наверняка обречен на вопрос «Теркина на том свете»:

Не условный ли у нас
Ты мертвец покамест?

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

Гунделинден-штрассе, 6 — дом с привидениями

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Зара Абдуллаева. Майя Иосифовна, вы сейчас живете в Мюнхене и в Москве, а следовательно, наблюдаете жизнь, политику, искусство двойным зрением. Фактически ведете «переписку из двух углов». Недаром свою последнюю книжку назвали «Бинокль», заметки о России для немецких читателей и vice versa. Вы не ощущаете, что в последнее время в каких-то формах проклевываются 60-е годы?

Майя Туровская. На этот раз протесты и объединения возникают не столь от богатства, сколь от бедности. Мне это напоминает гораздо в большей степени 30-е, а не 60-е годы. Я смотрю телевизор, вижу демонстрации на улице. Конечно, они теперь происходят в более — еще более карнавальных формах. Когда вы смотрите репортажи о революции в Югославии в окне телевизора, вам кажется, что там все танцуют и поют. Потом они избирают своего лидера, президента, и его убивают. Но все, что предшествовало этому, происходит в форме шествия. Я прочитала, что в этом году не будет знаменитого Лав-парада в Берлине, но, скорее всего, они его все-таки сделают. Зародился он как безумная фантазия, и дама, которая его придумала, не надеялась, что из этой идеи что-то выйдет. Потом фестиваль стал достаточно мощным. В этом году на него нет денег. Причем не на сам парад даже, а на уборку мусора после него. А неубранный мусор, как вы знаете, вернул к власти де Голля. Сейчас мусорщики тоже выходят на демонстрации в желтых накидках. Французские ученые, «завлабы» идут по улицам в белых халатах. И на требование увеличить финансирование науки им отвечают: «Среди вас нет нобелевских лауреатов, они в Америке, когда вам дадут «нобелевку», тогда увеличим». Эти костюмированные демонстрации внутренне опаснее, чем те, что были в 60-е. За ними сейчас стоят такие разрывы, такие конфликты, которые никакими демонстрациями не решить. По Людвиг-штрассе идут студенты с лозунгами о том, что губят науку, губят будущее (я иду по дороге с ними в библиотеку), а моя подруга говорит: «Ничего у них не выйдет, ведь денег все равно нет». Восточную Германию до конца освоить не получается, евро («ойро») называют «тойро», то есть «дорогое», а колесо экономическое не вертится без потребителя. Это ведь правда — общество потребления, они ведь правда — живут на налоги. Но с введением евро фактически случился дефолт, цены радикально увеличились. И тот самый консюмеризм оказался в глубоком кризисе. Люди не возвращаются в магазины не потому, что они стали меньшими потребителями, а потому, что не на что потреблять — дорого.

З.Абдуллаева. Что скрывалось в 60-е под псевдонимом «борьбы с консюмеризмом» в формах «капиталистического реализма»? И у нас — под псевдонимом «борьбы с мещанством» в формах реабилитации повседневности? Небезызвестный вам Леня Невлер, рассказывая про те годы, вспоминает восхищение, с одной стороны, Лисицким, а с другой — бритвой фирмы «Браун».

М.Туровская. А я вспоминаю разговор с Машей Энценсбергер в Переделкине. Это ослепительная история. Маша была дочерью Маргариты Алигер. Приехал немецкий поэт-диссидент Энценсбергер, увидел, влюбился, женился и увез ее, но не в Западную Европу, а на Кубу — «остров свободы». Потом она осталась в Лондоне, он уехал в Германию. А я тогда работала в ИМЭМО и читала все эти «Лайфы», «Ньюсуики» и «Шпигели». Маша говорит: «Понимаете, Майя, на Западе нельзя не быть левой — Маркс, Фрейд и прочее. А тут

никто этого понимать не хочет». И правда — мы потом это с Раей Орловой себе сформулировали: ихние левые — это наши правые и, наоборот, их правые — наши левые. Такая квадратура круга была. А сейчас экстремисты — левые и правые — иногда выходят под одними и теми же лозунгами — новая квадратура. Тогда для Запада важны были идеи марксизма, хотя, когда наши марксисты туда приехали, они не могли ответить ни на один вопрос (во-первых, они вообще не читали Маркса, а во-вторых, читали другого Маркса). Сейчас идут на демонстрации не за идеалы социальной революции, а потому, что снижают зарплату, увеличивают рабочий день, ухудшают условия медицинской страховки. У людей безумный страх перед тем, что в следующем поколении уже некому будет зарабатывать эти деньги и платить налоги. Общество заметно стареет, население увеличивается главным образом за счет приезжих. Вот реальный кризис, из которого Запад пытается каким-то образом выползти. Экономически выползет, конечно, хотя и с потерями, а демографически?

З.Абдуллаева. Одна из наиболее очевидных причин померещившегося интереса к 60-м связана, среди прочего, с иракским кризисом, с опозориванием глобализма. А что вам кажется не столь очевидной причиной?

М.Туровская. Я не берусь отвечать на такие вопросы, на которые не могу ответить со знанием дела. Но. В 60-е взрыв молодежный, взрыв контркультуры и т.д. были все-таки на волне сытости. На волне того, что люди, когда они оказались сытыми и, в общем, спокойными, вдруг сказали: «Это и есть ценности? Нет, это не ценности. Значит, мы будем искать другие». И тогда же произошла революция быта. Томас Вулф, один из лидеров новой журналистики, написал, что эта невидимая глазу революция была на самом деле гораздо существенней, чем смена правительства и прежние социальные потрясения. Потому что она преобразовала весь быт — сверху донизу. И шестидесятники сделали для этого очень много. Ведь нынешняя борьба за права меньшинств, например, до этого была невозможна. Эпоха 60-х революционизировала действительность. Но происходило это на волне неудовлетворенности тем, что было достигнуто, условно говоря, цивилизацией и прогрессом. Сейчас мы имеем некоторую социальную аномию. Во-первых, мы живем в эпоху великого переселения народов. Я помню, как когда-то меня поражал Париж тем, что там каждый третий — араб. Так меня поразил Лондон, когда мы шли по Пикадилли-сёркл и увидели необыкновенное зрелище: улицу переходит семейство из пяти человек — абсолютно черные, мал мала меньше, как Бандар-Логи из Киплинга, — и все гигантское движение остановилось, потому что сделать ничего нельзя. Потом я подумала, что это была символическая картинка. Я ее вижу просто кинематографически. А сейчас не только Берлин, но и Мюнхен, который, с одной стороны, был маленьким Парижем, а с другой — баварским крестьянским городом, богатым и сытым, пестрит всеми цветами радуги. Я радуюсь, потому что европейцам это полезно. Думаю, что единственный вариант будущего (для меня, во всяком случае), хотя это тоже, наверное, утопия, состоится тогда, когда все эти цвета взболтаются настолько, что мелкие национализмы, распадение на этнические группки, на крошечные религии как реакция на глобализацию перестанут быть. Мы так много пережили, что знаем: навсегда ничего не бывает. Был интернационализм, теперь национализм, даже «этницизм», и никто меня не уговорит, что так будет долго. Хотя, я думаю, что свойства человека всегда одинаковы. Он всегда будет искать врага. У себя дома, в своей семье, в соседней квартире, в соседнем городе, в соседнем селении... Человек себя определяет по отношению к врагу. Почему нужен Люцифер? А что такое Бог, если нет Люцифера? Кто такой черный, если нет белого, и наоборот? Но все-таки чем сильнее взбить этот коктейль, тем, по-моему, лучше. А пока — жесточайшие противостояния на фоне экономического кризиса. Сегодня уже многим понятно, что никакие пресловутые «арийцы» через восемьдесят-сто лет не смогут быть большинством, потому что у них нет простого воспроизводства.

З.Абдуллаева. Но как преодолеть кризис без идеологии? Вы же видите неслучайные приметы 30-х?

М.Туровская. От 30-х все открещиваются — и понятно почему. Выползти из кризиса можно только в том случае, если интегрировать что-то другое. Пото-

му что демографический кризис, который происходит в цивилизованном мире, — это «реальность, данная нам в ощущении». Мне когда-то, в советское время, один демограф сказал, что через семьдесят-восемьдесят лет не русские будут большинством населения, а выходцы из среднеазиатских республик. Рождаемость есть только у них. Теперь нет Средней Азии, так что российское население будет просто убывать. В Германии турецкие гастарбайтеры уже давно не «гаст», а многочисленный анклав. А программистов (заметьте, не чернорабочих) приглашают из Индии. Происходят какие-то вещи, которые на самом деле начали происходить давно. Я с молодости думала, что Антон Павлович Чехов описал кризис нашей цивилизации на его начальной стадии. Потому его и играют до сих пор (хотя я объявила бы мораторий, попросила, чтобы дали ему хотя бы в могиле немного отдохнуть), если б он знал, он бы пятьдесят пьес сочинил, но этого не сделал. Когда-то я написала статью о том, что чеховские герои не хотят того, что они хотят, что сестры не хотят в Москву, а Раневская — спасти сад. Сегодня, через столетие, этот кризис перешел в финальную, возможно, стадию. Как с ним справиться? 60-е годы тоже имели к нему отношение. Но они возникли на другой подоснове, ситуация была другая. За ними была стабильность. Бунтовали против стабильности, которая шестидесятников раздражала. Сейчас нет никакой стабильности. На Западе ни один человек не знает, что будет с ним, с его семьей дальше.

З.Абдуллаева. Стабильность возможна при тоталитаризме или при более или менее экономическом благополучии.

М.Туровская. Да. И вот тогда начинают искать «идеалы». Но когда ты голоден или не уверен в завтрашнем дне, то эти поиски — при ритуализованной форме — очень беспокойны. Прежде хиппи уходили в свои коммуны, лагеря. Я помню, как меня потрясли в 1967-м, когда я впервые приехала в Германию, коммунальные квартиры, созданные по собственному желанию. Люди могли жить отдельно. А они предпочли коммуны. «Мать вашу, — подумала я, — вам бы наш опыт, вы бы тотчас разбежались». Но сейчас-то совсем другое дело.

З.Абдуллаева. В «Элементарных частицах» Уэльбек показал крах шестидесятников через их детей, которые не приспособлены для жизни в обществе, и выход один — психушки, самоубийство.

М.Туровская. Вы помните «спокизированное поколение», по имени доктора Спока? Тогда воспитывали детей в полной свободе, и эти идеи о том, что не надо их муштровать, заставлять, закончились в Германии катастрофой. По таблице Пизы, исследованию их обученности, способности читать, понимать прочитанное и рассказывать об этом, они заняли двадцать шестое место. Все лежат в глубоком обмороке. Идут бесконечные дискуссии, как из этого выйти. Русская школа сегодня обгоняет немецкую, я это знаю, потому что мой внук учился в обеих школах. Идеал «естественного» развития привел к тому, что школьники не умеют осмысленно читать и понимать прочитанное.

З.Абдуллаева. Это тоже в каком-то смысле наследие тех революций?

М.Туровская. Конечно, безусловно. Но я думаю, что причины этого кризиса уходят в более глубокие пласты, что это действительно кризис. Так же как сегодняшняя вспышка внешней, демонстративной религиозности есть скорее признак кризиса религиозности, а не ее подъема. Люди хватаются за нее, как за подножку уходящего поезда. Поезд уходит, человек вскакивает, но уже не смотрит по сторонам, не глядит в окно. На мой непросвещенный и посторонний Европе взгляд, это цивилизационный кризис — не только кризис сакральности, не только социальный, экономический, а в первую очередь демографический.

60-е сегодня резонируют тем, что тогда тоже был кризис. Только другой. Что же до моды на 60-е... На Западе моды меняются. Сказать, что сейчас мода на 60-е, не могу. Ну в чем она? Битлы, Элвис? Это хиты.

З.Абдуллаева. Бренды.

М.Туровская. Конечно. Они на какое-то время уходят, а потом возвращаются. Уже как бренд.

З.Абдуллаева. Не думаете ли вы, что приближение к реальности в медийную эпоху тоже утопия? Когда на Красной площади был концерт Маккартни, мне один умник сказал, что не верит непосредственному впечатлению зрителей.

М.Туровская. Да, потому что, как прежде, уже не может быть: не те и контекст, и текст. Должен быть свой Маккартни, который взбудоражит новое поколение.

З.Абдуллаева. Можно ли в каком-то смысле сказать, что радикалы 60-х — это террористы 90-х? Можно ли чисто концептуально, не обсуждая моральную сторону, думать о том, что радикальность мутировала, мутировала и докатилась...

М.Туровская. Начнем с того, что такие радикалы 60-х, как Кон Бендит, не говоря о Йошке Фишере, заседают в Европейском парламенте, возглавляют партии, участвующие в правительстве. Одни институциализировались, другие, курившие марихуану, погибли или стали достопримечательностью Голливуда, отвечают там, как Джек Николсон, за «образ радикала». Значит, они либо вымирают, либо тоже становятся брендом. Преемственность от 60-х годов была всегда. Когда иссякла струя студенческого движения, его прямым преемником стало феминистское движение. Оно подняло это падающее знамя и написало на нем: «Феминизм». В конце концов, что написать на знамени — уже частности. Потом революции всасываются в поры повседневности. Сегодня это революция меньшинств. Все вместе, так сказать, перманентная революция. Имеет ли она отношение к терроризму? Конечно, имеет. Деятельность группы «Баадер-Майнхоф» даром не прошла. Расскажу о личном впечатлении. Мы с подругой должны были идти в гости в Мюнхене на Гунделинден-штрассе, 6. Я знала этот адрес прежде, но откуда — не помнила. Приходим. И хозяйка квартиры говорит, что в этом доме была когда-то коммуна, где жил переводчик Саша Кемпфе и, кстати, члены группы «Баадер-Майнхоф». И я все вспомнила. Я говорю: «Давайте сделаем фильм про шестидесятников — «Дом с привидениями». Да, Кон Бендит сидит в парламенте, а призрак бродит по Европе. Он и раньше бродил, только другой. Но призраки тоже переодеваются. Конечно, этот терроризм несравненно страшнее того. Тогда идея террора тоже выродилась в изгойство, которое снова принуждало к террору. Потому что люди теряли всякую связь с реальностью на своих конспиративных квартирах, у них не оставалось ничего для самореализации, кроме террора. Это был очень страшный процесс для тех, кого не посадили, не убили, не расстреляли. Началось вырождение внутри самих террористов, и террор становился их единственным содержанием. Они ставили себя по отношению к обществу в положение, при котором ничего другого они делать уже не могли. Те, кто был поспособнее, как Йошка Фишер, эти дела бросили (хотя он лично, конечно, ими и не занимался). Но ему все равно до сих пор грозят пальцем. Яркие люди впитались в обычную жизнь. А другие — как знаменитый террорист Ильич Санчес Рамирес — стали, по словам Бродского, «содержимым тюрем». Молодежное движение расслоилось. Но теперь качественно новый террор. Он уже направлен не на определенных лиц, а открыл для себя совершенно другой уровень возможностей. Раньше похищали политического деятеля и убивали, как Альдо Моро. А теперь стало ясно, что террор — это вид оружия. Брать заложников — это вид оружия. Не важно, кто эти заложники. Террор из формы идеологического протеста и т.д. стал формой вооружения и частью ВПК. Его надо описывать как вид вооружения, а не только как идейное движение.

З.Абдуллаева. Пока это единственный посткапиталистический проект?

М.Туровская. Я-то думаю, что посткапиталистический проект будет другой, а этот выдохнется. Теперешняя цивилизация сытых находится в очень большой опасности со стороны голодных. Давайте пройдем по этапам. Крушение Советского Союза дестабилизировало цивилизацию Запада. Потому что отняло у него полюс. Земля потеряла ось, стала вертеться, куда хошь. Тут выступило следующее достаточно глобальное противоречие. Впрочем, страны, которые называются бедными, на самом деле часто богатые. У нас в Институте мировой экономики и международных отношений, где я работала, многие ездили в Кувейт и по возвращении говорили, что там и есть полный «коммунизьм», все дают даром. Но не везде Кувейт, нефтяные деньги часто идут на золотые горшки для властителей. (Как и в России, кстати. Я помню фото Брынцалова в золотой ванне — какой огромный комплекс неполноценности!) А население бедное. И с этим населением можно делать что угодно. Что

мы с вами будем обсуждать, если существует палестинская проблема, на которой сдвинулась Европа? Это вызывает у меня изумление. Они даже не задают себе вопрос: а как это может быть — пятьдесят лет существуют лагеря беженцев? Как это вообще может быть? Вот у нас «беженкой» была, предположим, Инна Генс из Эстонии, из богатой семьи, она лишилась всего, кроме головы. Она выучила японский язык и стала специалистом по японскому кино... Пятьдесят лет прошло, выросли новые поколения. Вот в Германии говорят о послевоенной генерации. А что, в палестинских лагерях разве время остановилось? Впечатление, что им отвели такую роль — бахремы исламского мира, «беженцев». И антиглобалисты на фоне терроризма откликаются на эту ситуацию. Они, я думаю, не отдают себе отчет в том, чем чревата ситуация, когда на этой черте целенаправленно в течение пятидесяти лет воспитывают людей — причем специально держа их в убожестве, — в то время как деньги идут на счета других... Ну о чем говорить? Трещина прошла и здесь. И это тоже цивилизационная трещина.

К антиглобалистскому (кстати, инфицированному антисемитизмом) движению нередко присоединяется и люмпенская часть населения: неудачники, маргиналы всякого рода и т.д. Но процессу глобализации, в принципе, противостоять нереально. Глобализации в том смысле, что весь мир стал проницаем. А шестидесятники-леваки не были люмпенами. Даже хиппи не были.

З.Абдуллаева. Существует распространенное мнение, что 60-е всегда актуальны, поскольку тогда проявилось историческое самосознание общества. А теперь историю творят оптовые торговцы, транснациональные корпорации и PR-службы. При этом утопии отменяются.

М.Туровская. По поводу власти монополий я смотрю Чаплина, благо сейчас показывают. Он уже все слова, которые сейчас говорят, сказал и не в расхожих для того времени формах. Что же касается утопий, будет то, чего мы не знаем и не предполагаем. Может, китайская цивилизация. В конце 80-х, когда я впервые оказалась в Америке, на вопрос: «Как тут у вас?» — профессор теоретической физики в Милуоки мне ответил: «Когда в 60-е годы я начинал свою карьеру и, естественно, участвовал в молодежном движении, то — по общеамериканскому тестированию — из каждых десяти способных студентов, которые шли на теоретическую физику, восемь были евреи из Восточной Европы, а два — американцы. Сейчас, когда я старый, из десяти студентов, которые еще идут на теоретическую физику, восемь — из Юго-Восточной Азии (причем шесть из них — китайцы), а два — евреи из Восточной Европы. Американцев вообще нет».

З.Абдуллаева. Это не только проблема демографии, но и культурных кодов.

М.Туровская. Да. В Америке я разговорилась с одним преподавателем английского, обучающим иммигрантов. И он рассказал фантастическую историю. Ему дали группу вьетнамцев, которые приехали на какую-то стройку. Вся эта группа должна была выучить английский в том объеме, чтобы работать. Ему показалось, что он сходит с ума. Потому что в любой группе всегда есть кто-то, кто лучше или хуже, кто заболел, кто выучил или не выучил уроки, кто вырвался вперед или ушел из этой группы. А у этих вьетнамцев — он не понимал, что происходит, — все задания всегда были выполнены одинаково полно. Он говорил, что когда входил в класс, видел перед собой некий человеческий компьютер. Все всё знают. Поймать нельзя. И понять тоже.

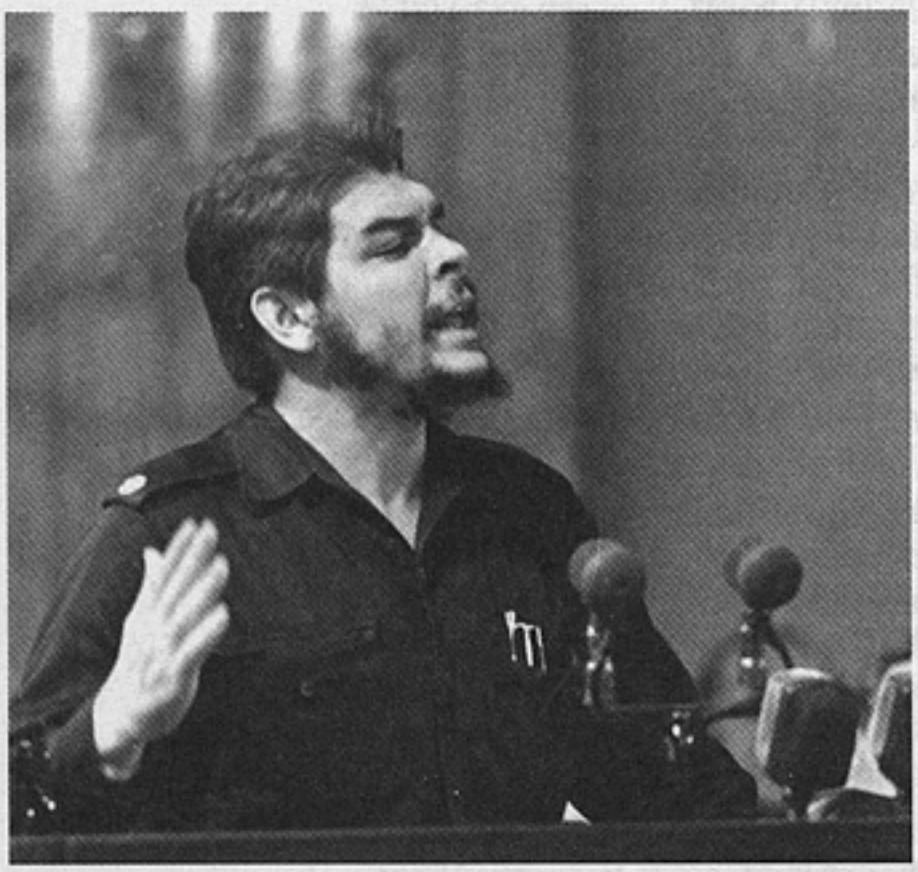
З.Абдуллаева. Это рождает ксенофобию.

М.Туровская. Она уже давно есть, хотя ее стараются не педалировать. Но я надеюсь, что в результате такого переселения народов когда-нибудь произойдет великое их смешение, которое, может быть, и обещает разрядку международной напряженности. Впрочем, наверное, это тоже утопия.

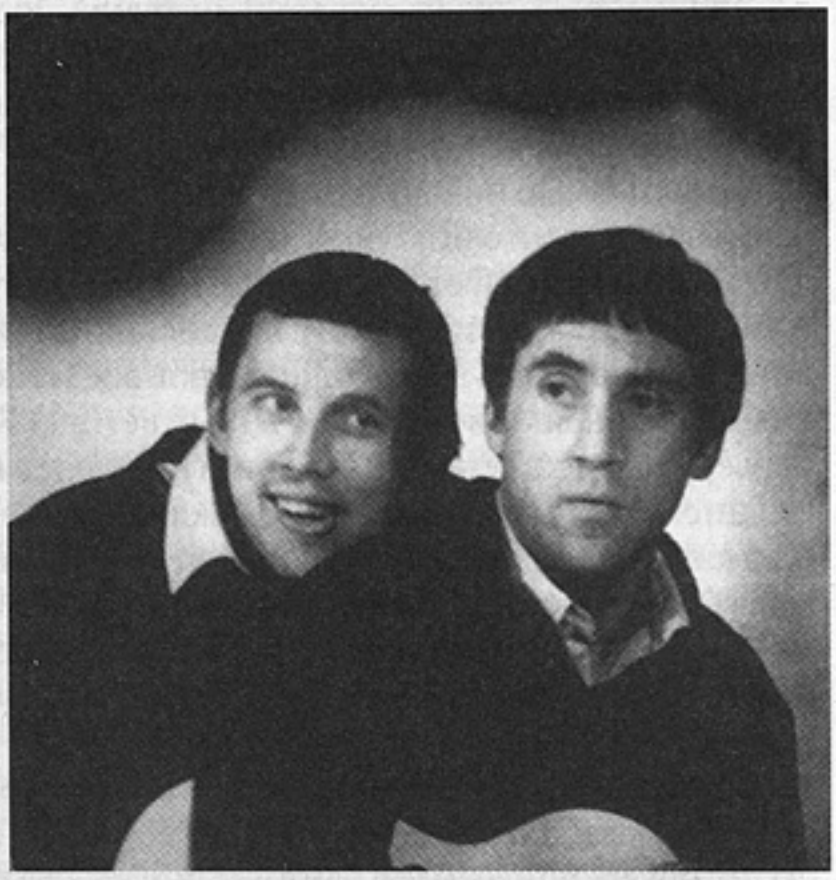
З.Абдуллаева. Майя Иосифовна, если б вы сейчас делали фильм «Обыкновенный терроризм», то с чего бы начали?

М.Туровская. Тут я была бы очень банальна. Я бы сказала, что с террором самоубийц бороться нереально. Можно бороться с чем угодно, но не с человеком, который не дорожит своей жизнью. Мне кто-то рассказывал, что роль самоубийцы становится даже модой. Человек хочет этого, потому что модно. А всякая мода распространяется, как инфекционное заболевание. Поэтому я

А.Галич среди участников фильма «На семи ветрах» (реж. С.Ростоцкий)



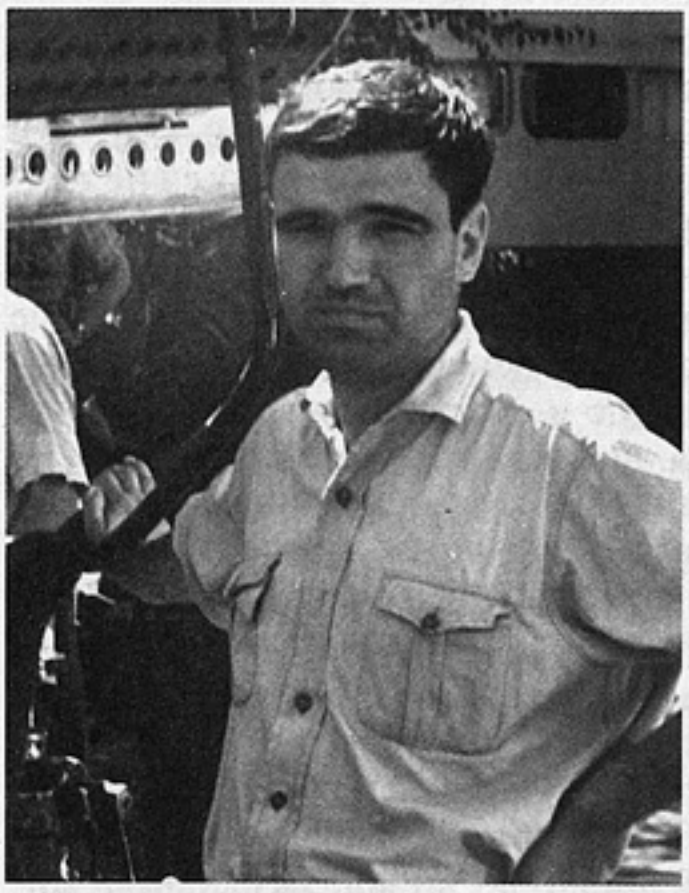
Че Гевара



В.Золотухин, В.Высоцкий
(«Антимиры», Театр на Таганке, реж. Ю.Любимов)

И.Бродский

Н.Хрущев, Д.Кеннеди

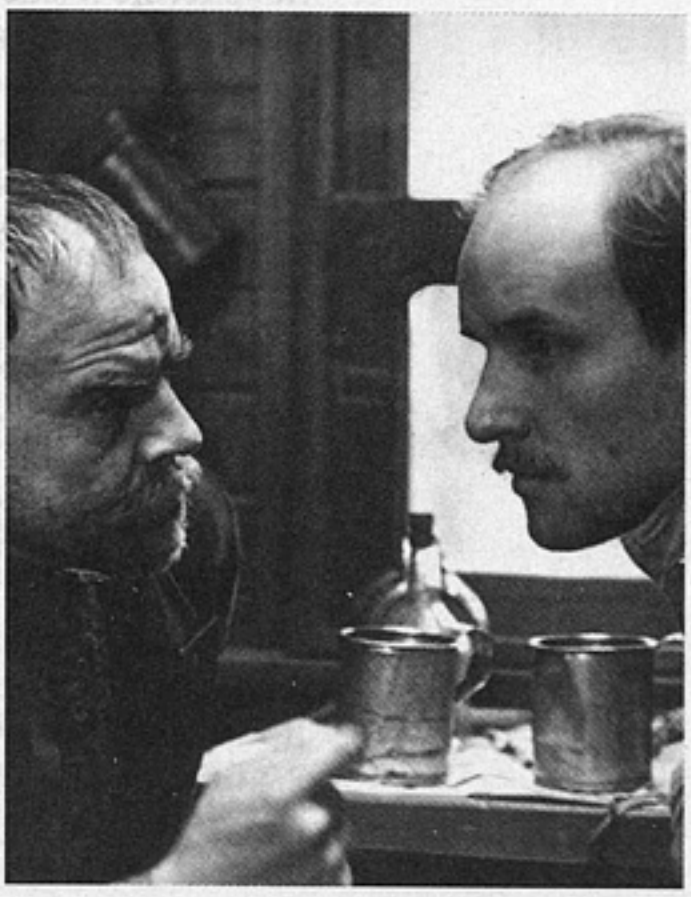


Г.Шпаликов

Г.Товстоногов

«Я шагаю по Москве» (реж. Г.Данелия)

М.Хуциев, Ф.Феллини



М.Глузский, А Солоницын
(«В огне брода нет», реж. Г.Панфилов)

бы обратила внимание и на комплекс, который теперь называется так красиво: «зомбирование». Я бы взяла мать, которая рада послать свою дочку или своего сына на теракт, чтобы они стали самоубийцами (если бы с ней, конечно, можно было об этом разговаривать), и попыталась понять, почему ей не жалко ребенка, которого она вырастила, почему она гордится его готовностью к террору... Мы с Юриком (Ханютиным. — *З.А.*) когда-то хотели сделать картину «Три дня Сталинграда»: взять русского и немецкого генерала, которые участвовали в Сталинградской битве, русского и немецкого офицера; русского и немецкого солдата; русскую и немецкую мать, сыновья которых воевали там. Написали заявку на «Мосфильм», но нас послали куда подальше...

В «Обыкновенном терроризме» главным действующим лицом я бы сделала мать. Дальше я как женщина выбрала бы женщину, которая хочет взорвать себя и других. (Все-таки женщина рожает детей... хотя женщины бывают более жестокими, чем мужчины.) Наконец, я обратилась бы к лидеру, который умеет их на это ориентировать.

З.Абдуллаева. Он владеет технологией.

М.Туровская. Да. Как Сталин, как Гитлер. Самоубийцами часто становятся образованные молодые люди. Я, честно говоря, не верю, что они верят, будто Аллах возьмет их прямо сейчас в рай и они будут среди гурий. Может быть, я не права. Но ведь это делают не только темные феллахи, но и интеллигентные люди. Посмотрите, какие прелестные бывают лица. Я думаю, что, с одной стороны, их научили ненавидеть своего врага, а с другой — они помогают семье (как те, кто продает глаз, орган какой-нибудь). Ведь в семье кто-то должен зарабатывать... В это я верю уже больше.

Вот так бы я действовала. Банально...

З.Абдуллаева. У моей бабушки была соседка, чей муж был скорняком. Когда ее сын попал в Сталинград, она сшила все, что можно, из меха, поехала туда и вызволила его с фронта.

М.Туровская. Замечательная история. А мой муж Боря пробыл там с начала до конца.

Меня интересует психология матери. Если б можно было сделать «Обыкновенный терроризм», я бы пыталась размотать семейно-сакральные отношения. Выяснить, где там, внутри, а не снаружи, заложен «взрыватель».

З.Абдуллаева. Можно ли противостоять всеобщей манипуляции? Ведь теперь все — тотальные жертвы. С одной стороны, семейно-сакральных законов, с другой — монопольных.

М.Туровская. То противостояние, которое я вижу у антиглобалистов, мне кажется не менее опасным, оно ведь тоже манипуляция.

З.Абдуллаева. Остается заняться теоретической физикой.

М.Туровская. Да, выход, грубо говоря, дело индивидуальное. Потому что телевидение и массмедиа, поскольку они и есть монополии, изменить нельзя, не от нас зависит. Но индивидуализм тоже ведь ничего не решает. Тем, что ты не пойдешь на антиглобалистскую демонстрацию, цивилизационный кризис не поколебать.

Не верю я и в то, что культура способна изменить людей. На Западе и здесь, у нас, огромное в этом смысле предложение — все можно увидеть, услышать, прочесть. Ну и сделало это нас лучше, умнее? Красота мир не спасает. Культура тоже.

З.Абдуллаева. Будьте, Майя Иосифовна, как всегда, реалисткой, «требуйте невозможного». Ведь одна из прорех нашего суперпрагматичного времени — в отсутствии противовеса. Желательного без фанатизма и не только у «романтиков моря». Как сказал один голландский архитектор, «вдохновиться реальностью, обратиться к реальности может только идеалист». А вы любили 60-е? Помимо того что это время молодости...

М.Туровская. Любила по глубоко личным причинам. Конечно, это время молодости, не так давно закончилась война. Но я старше шестидесятников, не принадлежу этому поколению.

З.Абдуллаева. Вы все равно не были бы шестидесятницей.

М.Туровская. Да, во мне нет такой веры. Но я любила это время. Оно было общительным, дружелюбным, это уже никогда не повторилось. Мы ругались,

склочничали, но в каком-то смысле любили друг друга. Восхищались, как пел Окуджава. Уважали хотя бы кого-то. Мы-то прежде жили в колодках.

З.Абдуллаева. А что вы не любили, что вас раздражало?

М.Туровская. Наивность. Наивная вера. Я поругалась тогда со своей подругой и ей говорила: «Неужели ты не понимаешь, что это лорис-меликовская весна?» Но — начали выпускать из ГУЛАГа. Есть вещи, которые давно заиграны, как пластинка. Я сама повторяю без конца, что нельзя все время танцевать на этих костях. Но люди-то возвращались оттуда, откуда, как говорил Гамлет, «ни один не возвращался». Было за что это время любить. А не любить тоже было за что. Оно было такое щенячье. Причем эта щенячесть была у очень умных людей.

И потом, я не романтик, я пессимист. Я не верю, что «все будет хорошо». Может быть, жизнь так сложилась. Шестидесятники замечательны тем, что они так хотели верить. А у меня был другой опыт. Мы, другое поколение, идеалистами были только сразу после войны. Мою одноклассницу Наташку убили шестого мая, а восьмого ее не убили бы. Это такая разница. Как Чехов говорил: «Это такая разница, когда тебя пороли, а потом перестали пороть». А тут разница: убивали, а потом перестали убивать. Но очень скоро после войны начались кампания «космополитов», посадки. Мы-то всё понимали уже в 37-м. А тут вдруг выпускают «врачей-убийц», и кому-то опять так хочется верить, что будет лучше.

А шестидесятники моложе меня. У них было больше естества для надежды. Мы же свою лорис-меликовскую весну пережили в 45-46-м годах. И нам сразу дали по башке. Вспоминая 60-е, я, конечно, ко всему, как говорится, присоединяюсь, но мне раньше уже все объяснили. Что же, я совсем идиотка?

АНДРЕЙ СМИРНОВ

60-е. Опыт деконструкции

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Жанна Васильева. Новые поколения предъявляют шестидесятникам жесткий счет, обвиняя их в том, что их прекраснодушие и желание вернуть романтический образ большевиков, «комиссаров в пыльных шлемах», возможно, тормозило социальное развитие в России. На ваш взгляд, насколько эти обвинения обоснованны? Или это просто попытки новых поколений утвердиться за счет отцов?

Андрей Смирнов. Во-первых, я таких обвинений не слышал. Я, правда, не читаю газет и практически не смотрю телевизор. Для меня это дико. Наверное, у каждого свой образ шестидесятников. Но о каком обновлении образа большевиков может идти речь, когда именно шестидесятники сделали антикоммунистическую революцию и стояли во главе демократического движения в конце 80-х?

Произошедшая революция (или контрреволюция, если считать революцией Октябрьский переворот) — это дело рук шестидесятников. В конце концов, по возрасту и Горбачев, и Ельцин принадлежат к этому поколению. О каком большевизме шестидесятников может идти речь? Я не понимаю.

Во-вторых, что понимать под поколением шестидесятников? Само понятие «поколение», в частности в искусстве, — понятие ложное. Взять, к примеру, «новую волну» во Франции... Да, режиссеры «новой волны» все были примерно одного возраста, но они выступили с единой платформой только в тот момент, когда речь шла о застое французского кино, о том, что необходимо обновление. Но в первые же годы, после того как ими были сняты первые два десятка картин, режиссеры «новой волны» разошлись в разные стороны. Среди них были и такие революционеры, как Жан-Люк Годар, Ален Рене... А были люди, которые благополучно стали делать коммерческие картины. Некоторые даже отправились в Голливуд.

Или возьмем стихотворение Лермонтова «Дума». Оно начинается словами: «Печально я гляжу на наше поколенье!» И дальше поэт рисует жуткий портрет людей, которые «к добру и злу постыдно равнодушны», которых потомки помянут «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом». Но, если вдуматься, о каком поколении пишет Лермонтов? Фактически это поколение знаменитых деятелей крестьянской реформы, таких как братья Милютины, Кавелины, Самарин... К этому поколению принадлежал и сам государь Александр II, родившийся в 1818 году. Это поколение Тургенева, Некрасова, Достоевского... А мы учим, что они «пройдут по миру без следа»...

Надо сначала договориться, что понимать под шестидесятничеством. Мне кажется, это не возрастная категория, потому что многие из моих товарищей по поколению преспокойненько жили при большевистском режиме, делали карьеру... В любом поколении есть люди, принимающие правила игры, предлагаемые режимом. Если же говорить о шестидесятниках как об общественной силе, то это совсем другие люди. В моем представлении, это те, кто усвоил со школы, из семьи то, что потом было названо «Моральным кодексом строителя коммунизма». Искренне усвоил идеологическую и, главным образом, этическую сторону большевистского учения. В чем она состояла? В сущности, в дурном пересказе христианских заповедей. В основе лежала вера в то, что человек по своей природе добр. Эта вера идет еще от просветителей XVIII века, от энциклопедистов. С их точки зрения, дурным человека делают условия жизни. Если изменить условия — проявится добрая природа человека.

Вот те из нас, кто поверил в это, были вполне идейными пионерами, комсомольцами. Но, как правило, останавливались у порога вступления в партию: к тому времени юности уж очень резко бросалось в глаза несовпадение того, чему нас учили, и практики. Окружающая нас жизнь была абсолютно цинична. Более того, жизненный успех, в сущности, в любой области подразумевал необходимость не христианского смирения, а принятия этих аморальных правил жизни, слепое подчинение бюрократическому, насквозь коррумпированному аппарату власти. Эта практика требовала, чтобы ты не совался куда не надо, делал, что велели, и все свои сомнения держал при себе. Я помню, как впервые встретился с Адамом Михником, одним из лидеров «Солидарности». Мы проговорили весь день. Такой же бывший комсомолец, свято веривший в коммунистические идеалы, он столкнулся с тем, что эти идеалы служат, главным образом, тому, чтобы лидеры могли обманывать простаков и наживать толстые кошельки за их счет. Именно из таких молодых людей, обнаруживших, что между лозунгами и реальностью «дистанция огромного размера», формировалось и диссидентское движение.

Конечно, среди диссидентов были люди, с раннего детства знавшие цену этому режиму. Как правило, это были те, кто сам увидел, узнал, что такое ГУЛАГ, или чьи отцы были репрессированы. Но таких людей были единицы. Основные кадры диссидентского движения — это бывшие комсомольцы.

Поэтому для меня шестидесятники — это такие люди, как Сергей Ковалев, покойный мой друг Леонид Гуревич... Люди, родившиеся в 30-х — начале 40-х годов, которые прошли через дьявольский искус коммунистической идеологии и сумели добраться до каких-то более древних и крепких истин.

Многие пришли к христианству, многие остались агностиками, но все они понимали уже в 70-е годы, что режим гниет и рано или поздно сгниет.

Ж.Васильева. В фильме Бертолуччи «Мечтатели» первые студенческие волнения 1968 года начинаются с защиты Анри Ланглуа, которого снимают с поста директора Синематеки. В России кинематографисты стали если не движителем, то катализатором тех изменений, которые потом произошли. Спустя пятнадцать лет многие охотно говорят, что перестройка не удалась, что реформа не получилась... Какова ваша оценка тех событий?

А.Смирнов. Я не видел фильм Бертолуччи, но любые параллели с Западом абсолютно неуместны просто потому, что история России, мягко выражаясь, настолько своеобразна, настолько резко отличается от эволюции западных обществ, что любые сравнения будут поверхностны.

Нельзя сказать, что кинематографисты были во главе перестройки. Во главе перестройки были Горбачев, Яковлев и вся горбачевская команда. Тогда требовалось избавиться от всевластия партии и начать какие-то экономические реформы. Это было отнюдь не в силах кинематографистов. Другой вопрос, что кинематографисты, начиная, пожалуй, с V съезда, были, скажем так, передовым отрядом перестройки, поддерживали все демократические начинания нового партийного руководства и не стеснялись высказывать свой протест, когда происходили такие события, как резня в Тбилиси или штурм телецентра в Вильнюсе. Кинематографисты были во главе многих общественных акций.

Что касается сегодняшних реалий... Что значит — перестройка не удалась? Рай не удался на земле. Так его не бывает — ни при большевиках, ни без них. Как это — перестройка не удалась, когда мы живем сегодня в другой стране? И экономические реалии другие, и есть свобода слова, которую, правда, опять пытаются слегка притушить...

Ж.Васильева. Но люди, которые выходили на улицы во время августовского путча 1991 года, считали, что у них впереди светлое будущее. Потом эти люди во многом почувствовали себя обманутыми. Вы считаете, что экономический результат антибольшевистской революции — побочный эффект, который не был предусмотрен? Или проблемы народа — его личное дело?

А.Смирнов. Нет, я так не считаю. Нет. За что боролись эти люди? За свободу. Свободу получили. Такой, какой она бывает. Но свобода и рай — это совершенно разные вещи. Только и всего.

Ж.Васильева. Раньше у нас было всевластие идеологии. Теперь всевластие рынка. Согласны ли вы с тем, что рынок оказывается сильнее и важнее идеологии? Если да, то кажется ли вам этот процесс закономерным и необратимым?

А.Смирнов. Кто это считает? Газеты заполнены пустыми штампами поверхностных людей. Уровень журналистики, на мой взгляд, чудовищный. У большинства политологов в голове каша. Каждый оперирует только своими штампами.

Ж.Васильева. То есть для вас идеалы 60-х остаются в силе?

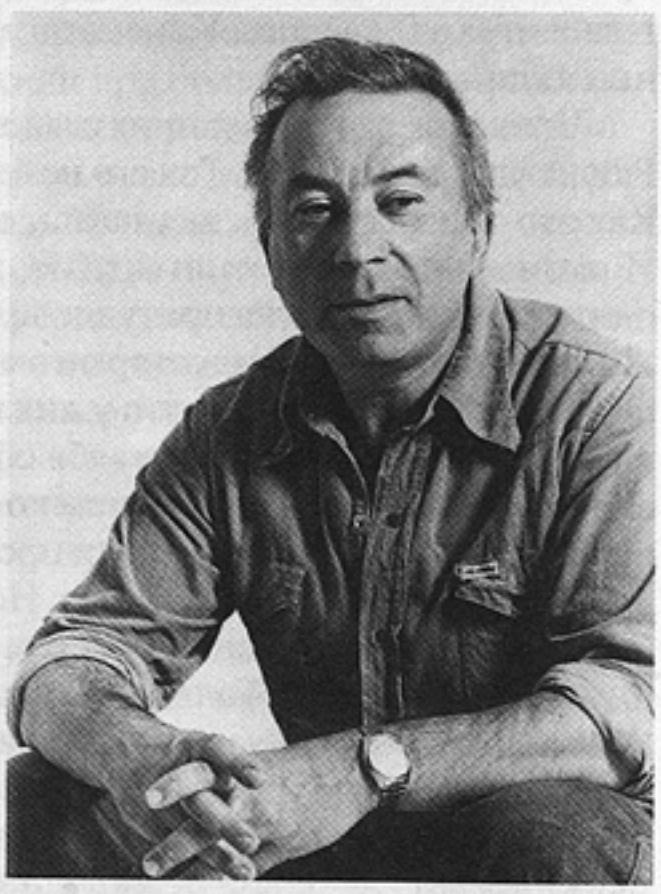
А.Смирнов. Я не принадлежу ни к какой партии. Я живу сам по себе. Что называть идеалами 60-х? Среди шестидесятников были люди совершенно разных убеждений. Я повторю: одни ушли в церковь, стали христианами, другие остались агностиками, третьи были убежденными антикоммунистами, четвертые хотели построить социализм с человеческим лицом, пятые уехали жить в Америку. Я не вижу такого комплекса идей, которые можно было бы назвать идеалами шестидесятников. Это были совершенно разные люди, которых объединяло в тот момент только желание освободиться от ига большевистской диктатуры и сделать так, чтобы Россия жила свободно. Всё. Обе эти задачи удались.

Ж.Васильева. Вы не сталкивались с разочарованием в результатах этой революции?

А.Смирнов. Да я ничего от нее не ждал, кроме свободы и отмены цензуры. Этого я дождался. Вообще великим счастьем было для человека моего поколения дожить до крушения коммунизма. Уже за одно это надо быть благодарным

«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (реж. Э.Климов)

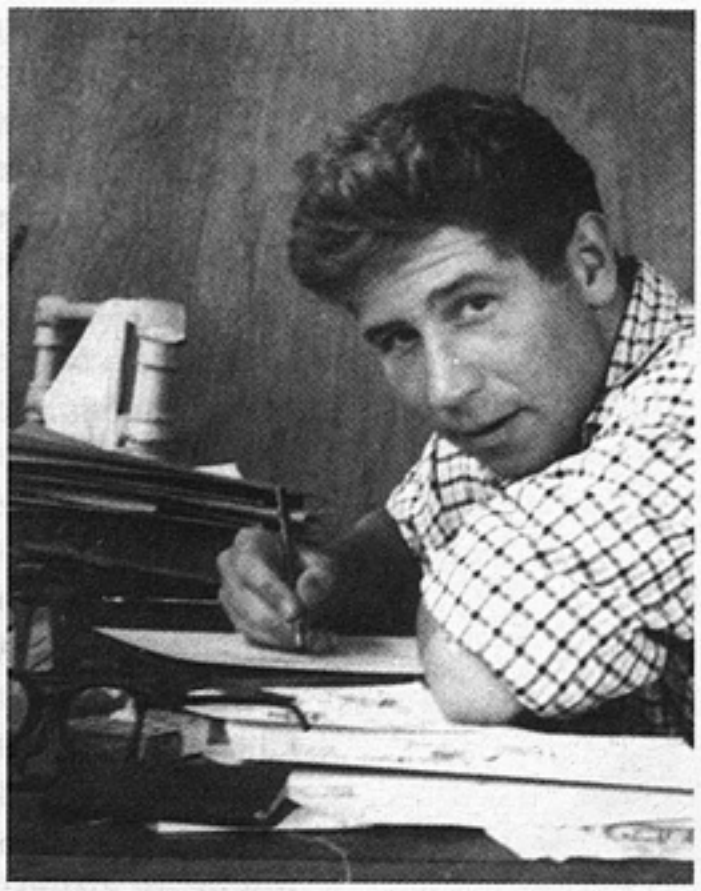
Т.Самойлова («Летят журавли», реж.М.Калатозов)



А.Эфрос

Е.Фурцева с артистами театра «Современник»

Beatles

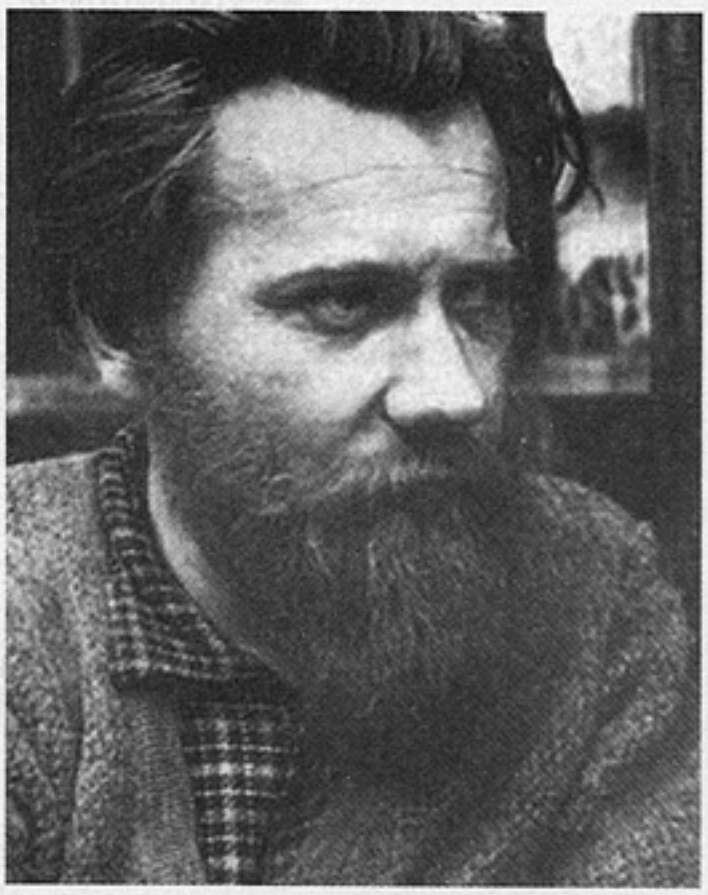


И.Кабаков

А.Демидова («Шестое июля», реж. Ю.Карасик)

Б.Ахмадулина («Живет такой парень», реж. В.Шукшин)

«Жил певчий дрозд» (реж. О.Иоселиани)



А.Синявский

Создателю. А что касается всего остального, то есть экономических последствий... Я точно так же, как и все, дважды потерял заработанные деньги и остался с голым задом, имея четверых детей, семью. Точно так же, как и все остальные, сталкивался с трудностями рыночного кинематографа. Но из этого я не сделал каких-то пессимистических выводов.

Те люди, которые говорят, что они разочаровались в демократии или свободе, — просто недоумки. По существу, они заявляют о разочаровании в человеческой природе. Человеческая природа вечна.

Ж.Васильева. Если довести эту мысль до конца, получается, что человеческая природа жаждет рабства?

А.Смирнов. Сказать, что человеческая природа вообще жаждет рабства, нельзя. А куда тогда девать всех людей, которые отдали свои жизни за свободу? У них что, природа не человеческая? Но основная масса всегда предпочтет стабильность чему бы то ни было. Предпочтет диктатуру, если при ней будут стабильная зарплата и пенсия. И осуждать за это людей невозможно. Потому что каждый из нас в повседневности остается наедине с миром, с необходимостью жить, кормить семью, растить детей, дать им образование и т.д.

Ж.Васильева. Вы упомянули, что столкнулись с трудностями перехода к рыночному кинематографу. Почему этот слом оказался настолько болезненным?

А.Смирнов. Проблема была в одном. В том, что кинематографисты жаждали, как и весь народ, государственной ласки и стабильной зарплаты. Еще когда я работал в Союзе кинематографистов, а я ушел оттуда в 1990 году, было ясно, что государственная зарплата кончилась. Собственно, на VI съезде кинематографистов, который проводил еще Климов, выдвигали и его, и меня на роль первого секретаря, как это тогда называлось, но и он, и я отказались от этой чести. Я не могу говорить за Элема, царствие ему небесное, но мне было, например, совершенно очевидно, что членов СК наша команда вполне устраивала до той поры, пока она была в авангарде политической борьбы за свободу, выступала за отмену цензуры, поддерживала Горбачева и т.д. Но как только речь зашла о том, что предстоит приватизировать студии (что не сделано и по сей день), что прокат уходит из рук и приватизируется без нас, что государственной зарплаты не будет и штатное расписание киностудий заканчивает свое существование, наши избиратели заняли совершенно другую позицию.

Для меня было ясно, что нет другого пути, кроме приватизации. Мы даже пытались договориться с правительством, чтобы при выведении всех творческих работников за штат была обеспечена хотя бы в течение года или двух какая-то стабильная зарплата, чтобы люди могли переквалифицироваться. Однако эту идею кинематографисты встретили в штыки. И я лично ушел, потому что понимал, что избиратели наши, то есть кинематографисты, хотят совсем иного, чем мы. Тем, кто надеялся на то, что удастся полностью сохранить систему бюджетного финансирования кино, стабильную зарплату, пришлось очень туго. В особенности, документалистам и людям, работавшим в научном кино... Они пережили тяжелый кризис. То же самое можно сказать и про мастеров, делавших игровое кино.

На самом деле кризис не вполне преодолен и сегодня. Все равно рано или поздно дело дойдет до акционирования киностудий, как бы этому ни сопротивлялись их нынешние руководители. Они отдаляют этот момент как только могут. И, к сожалению, правительство им в этом помогает. Но этот час неизбежно придет. Не может быть так, чтобы во всем государстве был рынок, а на территории кино осталась, в сущности, советская власть.

Но важно, что психологически преодоление этого кризиса произошло. Выросло новое поколение, которое достает деньги на фильмы и делает их в условиях отсутствия цензуры. Уже формируется институт продюсеров. В этом есть и отрицательные, и положительные стороны. Положительная сторона заключается в том, что уже сейчас в игровом кинематографе плотность кинематографического текста возрастает. Это связано, конечно, с требованиями рынка, с надеждой продюсеров выручить хоть какие-то деньги от зрителей.

А негативная сторона та, что пока очень многие из этих продюсеров — люди достаточно низкого культурного уровня, не имеющие кинематографической подготовки. Но мне кажется, что, во всяком случае, болезненная сторона процесса уже ушла вполне. На наших глазах нарождается кинематограф, который, я уверен, через десять-пятнадцать лет станет вполне конкурентоспособным на рынке.

Ж.Васильева. Вы упомянули Элема Климова. Вы были с ним дружны. Последние годы он не снимал и вел замкнутый образ жизни. Это было связано с личными причинами или просто не было возможности работать?

А.Смирнов. Я могу повторить только то, что слышал от самого Элема, который сказал, что кинематограф стал ему неинтересен. Последней его попыткой сделать кино был проект фильма «Мастер и Маргарита». Но это проект невероятно масштабный, требовавший невиданных средств, порядка ста миллионов долларов. У него была иллюзия, что он соберет эти деньги на Западе. Когда он убедился, что это нереально, он оставил этот проект.

Как я понимаю, его уход из кинематографа, так же как, в сущности, из общественной жизни, был вполне осознанным и добровольным. Это не стечение обстоятельств, это выбор самого Климова.

Ж.Васильева. То есть он не был жертвой обстоятельств?

А.Смирнов. Ни в коем случае он не был жертвой обстоятельств. Не знаю, как насчет ста миллионов долларов, но, думаю, если бы он захотел, то, во всяком случае, сумму на то, чтобы снять большую, масштабную картину, он бы нашел, без сомнения.

Ж.Васильева. Вы в одном из интервью говорили, что вынуждены были сесть за письменный стол, чтобы переквалифицироваться из режиссера в сценариста. Это было связано с ситуацией еще доперестроечной?

А.Смирнов. Последние кадры как режиссер я снял в 1979 году. Это было вызвано только одним — тем, что ни одна из моих картин не вышла на экран в том виде, в каком была сделана. Мне надоело это. Мне уже было сорок лет. Я был недостаточно молод, чтобы это терпеть, поэтому поменял профессию.

Ж.Васильева. А сейчас вы не хотите вернуться в режиссуру?

А.Смирнов. Я как режиссер в эти годы много работал, но в театре. Поставил два спектакля. Сейчас я закончил сценарий и буду искать деньги на то, чтобы снять картину.

Ж.Васильева. Одна из проблем российского кино — отсутствие героя, отсутствие конфликта (кроме конфликта между «полицейскими и ворами»)... Чем, на ваш взгляд, это обусловлено? Тем, что люди не могут найти новые идеалы? Или тем, что не могут вписаться в новое общество?

А.Смирнов. Я не вижу такой проблемы.

Только что я был членом жюри фестиваля, который устроила Гильдия операторов. Мы посмотрели десяток картин. Кто сказал, что нет нового героя? Идеологически можно по-разному относиться к Алексею Балабанову, но совершенно очевидно, что режиссер очень хорошо знает свою аудиторию и выражает какие-то существенные душевные устремления своих зрителей. И фильм «Война» — нравится он или нет — очень серьезная работа, сделанная на высоком профессиональном уровне, за ней стоят и духовные искания. Там есть герой, на мой взгляд, очень зорко увиденный. Или, скажем, замечательная картина «Возвращение». Я абсолютно не ощущаю в ней ни отсутствия идеалов, ни отсутствия духовного поиска. Но большую проблему вижу в том, чем стала сегодня кинокритика. Кинокритикой занимаются слепоглухонемые люди, которые существуют в своем мирке отдельно от кинематографа. Я бы сказал, что многие из них не выдержали свободы.

Ж.Васильева. В начале разговора вы упоминали, что порыв против системы в 60-е годы родился из ощущения некоей внутренней глубокой неправды, лживости, фальши, которые пронизали все. Сегодня у многих возникает ощущение, что есть правила игры, которые не декларируются, но которые все понимают. Конформизм становится идеологией. Изменилась атмосфера времени?

А.Смирнов. Конформизм всегда во все эпохи был, есть и будет основной иде-

ологией большинства. При любых режимах. Повторю, человеческая природа остается той же. И всегда было и есть некое меньшинство, которое готово идти за свои идеалы, за свои убеждения до конца, жертвовать жизненными благами... И я не вижу тут никакого движения ни в лучшую, ни в худшую сторону.

Ж.Васильева. Да, но в конце 50-х и в 60-е был романтический порыв, на волне которого появилась масса выдающихся фильмов, начиная с «Летят журавли» и кончая вашим «Белорусским вокзалом»...

А.Смирнов. Мне смешно это слушать. Какой романтический порыв? Сталин умер, вот и всё. И людям дали вздохнуть. Вот и появились через четыре года после смерти Сталина «Летят журавли». Начало снимать поколение людей, пришедших с фронта. Поколение Чухрая, Кулиджанова... Люди ощутили немножко свободы. Вот и все объяснение.

Смотрите: 1953 год — второй Берлинский кризис, танки в Берлине; 1956-й — революция в Венгрии, раздавленная опять-таки нашими танками; потом опять волнения в ГДР; Польша вообще вечная заноза; 21 августа 1968 года — русские танки в Праге. Вот вам и весь романтизм.

Нет, я отнюдь не считаю, что сегодняшнее время более бездуховное или более циничное. Да, рынок. Да, глянцевые журналы, да, по телевизору масса пошлости... Ну, так раньше пошлость просто была в другом обличье. В репортажах из Афганистана, например. Рассказывали о том, как наши ребята выполняют свой интернациональный долг и как афганский народ жаждет свободы, которую принесут ему русские штыки. А сейчас пошлость в том, что по телевизору показывают голую задницу и через каждые три минуты рекламируют прокладки.

Ж.Васильева. Но драйв поколения в 60-е был, а в поколении 90-х его нет...

А.Смирнов. Как нет? Те люди, которых я называл — из поколения 90-х, — уже вполне сформировались и начали говорить в полный голос. А поколение 60-х? Да мы просто пенсионеры уже. Хотя многие из нас работают, но мы же старые люди.

ВИКТОР ЕРОФЕЕВ:

«Русская культура взбадривается под кнутом»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Жанна Васильева. Какой образ поколения шестидесятников сложился у вас? Менялся ли он со временем?

Виктор Ерофеев. Образ шестидесятников для меня двойственный. Будучи их младшим современником, я испытывал по отношению к ним единственное чувство — восторг. Я считал, что они живут правильно, пишут правильно, поют правильно, танцуют правильно. А все, что было вокруг них — то есть общество, государство, отношения между городом и деревней, родственники, в частности, мои, — казалось неправильным. Они были единственными в стране людьми, которые держали себя в рамках удивительно точного стиля. И ранние стихи Евтушенко и Вознесенского, и знаменитые состязания поэтов,

и проза Аксенова, и Театр на Таганке, и кино «Мне двадцать лет» — все это соответствовало стилю эпохи. Шестидесятники были для меня если не богами, то какими-то красивыми птицами, которые летали в мире воробьев и ворон. Так я их видел.

Одно время считалось очень модным ругать шестидесятников. И Окуджава, который вряд ли безоговорочно попадал в этот разряд, ответил очень горько на один из выпадов: «Подождите, мы и так скоро все умрем». Напалм стёба, который был применен в 90-е годы против шестидесятников, мне кажется бессмысленным. Они замечательно отразили свое время. И в этом времени создали собственную, удивительную и очень стильную культуру.

Другое дело, что они не продержались, не вошли в вечность. Но это лишний раз доказывает, что источник культуры — не энергия самовыражения. Культура не вырастает из самоутверждения и борьбы с какими-то препятствиями. Культура — это все-таки божественный ветер. Если его нет — ничего нет.

Когда я с дистанции почти в полвека смотрю, что написали, что создали художники в 60-е, невольно обнаруживаю какую-то удивительную ущербность. Из людей того времени практически единственный человек с экзистенциальным корнем — Бродский. Но он никогда не являлся частью того поколения. Бродский и состоялся. Не был шестидесятником и Альфред Гарриевич Шнитке. Шнитке довольно долго колебался в выборе своей темы, прошел и через авангард. Но поздний Шнитке — это явление уже совершенно другого порядка, он выходит за рамки поэтики 60-х или авангарда и прорывается к каким-то подлинным вневременным вещам.

А вот Андрей Тарковский для меня шестидесятник. Огромное количество символов в его фильмах, их многозначность — явные черты искусства той эпохи... Так же, как был шестидесятником мой однофамилец — Венедикт Ерофеев. Людей этого поколения объединяет тема контркультуры, вызова...

К сожалению, все, что увлекает, затягивает людей в моменты социальных изменений, приводит к какой-то нищете формы, идей, содержания, стиля. Я сам, честно говоря, пережил похожий период, когда началась перестройка и мне стали заказывать актуальные статьи на злобу дня. Это было в 1987—1988 годах, я пытался раскачать ту самую лодку, которую потом и без меня все замечательным образом раскачали. Наверное, из всего, что я написал, самые слабые — те несколько работ, которые были созданы на прорыв, на пробивание, для перестройки...

Эти два отношения к поколению шестидесятников вроде бы плохо вяжутся между собой. Тем не менее мне эти люди дороги и приятны.

Ж.Васильева. Но у вас, кажется, были довольно острые литературные конфликты с ними? С чем они были связаны?

В.Ерофеев. Да, у меня был опыт столкновения с ними году так в 1979, во времена «Метрополя». Шестидесятники меня прокляли, в частности, за статью «Два Михаила», где я сравнил Булгакова и Лермонтова и показал, что у Булгакова нетвердая литературная позиция, слабая и неадекватная. А Лермонтов в творчестве дошел до звезд. Объявленная война была даже не культурологическая, а философская, потому что речь шла о двух совершенно разных образах человека в искусстве. Шестидесятники — это, конечно, гуманизм, это такое непросчитанное, неотрефлексированное отношение к человеку. Очень слабое и недостоверное. И когда приходишь к другой позиции, обжигающе жесткой, предполагающей отказ от розовых очков, они не готовы ее принять.

С другой стороны, Аксенов, например, активно мне помогал, признавал мои ранние рассказы. Тем не менее позиции по отношению к добру, к внешнему и внутреннему злу, по отношению к любви, к Богу у нас были разные... У меня было ощущение, что культурно-исторические представления шестидесятников о человеке, истории, мире изначально были придуманы, а потом уже под них подгонялась жизнь. Мне всегда казалось, что это может кончиться искусственностью. Собственно, так и получилось.

Но они сделали очень много полезного, нужного: раскрепостили общество, укоротили брюки, разрешили стилягам быть стилягами, составили свой словарь языка и т.д.

Ж.Васильева. Откуда, на ваш взгляд, агрессивное отношение к этому поколению? Вряд ли люди протестуют против гуманизма. Критики, по крайней мере.

В.Ерофеев. Я думаю, что не стоит всех критиков называть критиками. Шестидесятники состоялись, в отличие от нынешних критиков, к чьему мнению и прислушиваться-то не хочется.

Но понятно, что, перечитывая сегодня произведения 60-х, можно обнаружить много безвкусицы, недоработок, банальной безграмотности... И, конечно, инфантилизма. Человек мог прочитать, например, одну статью Бердяева и думать, что знаком с философией. Услышать проповедь Меня и считать, что с религией он разобрался. Ощущение, что были потеряны правильные связи с мировым искусством. Вот люди прочитали Ремарка — и тут же переложили его своими словами. Хемингуэя переложили своими словами... Такая имитаторская, в сущности, работа почему-то выдавалась за подвиг. Для сравнения — в 20—30-е годы в русской литературе появился Шолохов. Возможно, он и мифическая фигура. Но когда берешь первый том «Тихого Дона», замираешь: чувствуется запах сырого мяса в прозе, это фантастическая проза. Ничего подобного близко не было в 60-х.

Если говорить об идеологии, то шестидесятники колебались вместе с основной линией либерализма, как члены партии колебались вместе с линией партии. Выступали за ленинские нормы в партийной и общественной жизни. Потом интегрировались в государство и быстро привыкли к славе: привыкли к переполненным Лужникам на поэтических вечерах, к большим тиражам «Юности», «Нового мира»... Это все как-то очень мелко.

Но, мне кажется, мы должны быть гораздо более снисходительными и более жалостливыми, потому что они вышли из страшных руин конца 40-х — начала 50-х годов, когда все было уничтожено: и корни, и связи. И нужно было начать все сначала. Вот они и начали.

Хотя, наверное, художник может родиться и тогда, когда вообще ничего нет. Искусство прет само по себе.

Ж.Васильева. Не кажется ли вам, что шестидесятники пытались продолжить традиции русского авангарда, который пытался изменять мир творчеством? Традиции Маяковского, который ощущал себя «агитатором, горланом, главарем»... Не является ли разочарование в шестидесятниках одновременно разочарованием в авангарде?

В.Ерофеев. Подарить шестидесятникам звание авангардистов — это значит очень высоко их поднять. Они-то не были авангардистами. Если мы возьмем поэтов, то их поэтические достижения минимальны, они не сделали ничего нового в поэзии. Ахмадулина, например, работала с архаикой. Но ведь эта работа была скромная-скромная. А Вознесенский, допустим, работал с новым словом. Просто велась борьба против социально ориентированного слова. Они отталкивались от советского слова, но кто-то ушел в архаику, а кто-то ушел в авангард. Скорее, уже после них поэзия заработала у концептуалистов. Там появились новые идеи, новые подходы.

Маяковский был заложником смерти. Для него каждое стихотворение было противостоянием своей смертной сущности. И те же агитки, и поэмы — все было отсрочкой смерти. Это чувствуется. Все российские авангардисты, помимо того что хотели преобразовать жизнь, на самом деле хотели дойти до основ жизни. Хлебников хотел дойти до основ слова. Малевич и Кандинский — до основ существования. Они не были преобразователями социума. Их можно так прочитать (например, Филонова), но это было все же не совсем так. Или они были замечательными «идиотами» — что всегда поощряется настоящим искусством, — как Платонов, допустим, который написал «Котлован» и «Чевенгур», где, благодаря своему идеологическому «идиотизму», смог воплотить национальное бессознательное, как Гоголь в свое время. Вот это были вершины. С этими вершинами даже смешно кого-то сравнивать.

Люди, которые в России работали в удивительно богатом Серебряном веке, очень глубоко переживали экзистенциальные проблемы. После них Михаил Булгаков — просто пародия, когда он возвращается к гуманизму, защищает буржуазные, семейные ценности; конечно, он не тянет ни на Чехова, ни на Бунина. А уж если говорить о шестидесятниках, то многие из них поняли, что достаточно сказать, что погода сегодня хуже, чем вчера, или наоборот, — и они выбивают социальное очко. Иначе говоря, они активно начали играть с цензурой... Какой тут авангардизм? Конечно, у них появилась тема любви, искренности и прочее. Да, они хотели видеть в Маяковском своего старшего брата, но это не значит, что им удалось стать вровень с ним.

Ж.Васильева. На ваш взгляд, какова сегодня судьба идеалов 60-х, идеалов равенства, демократии?

В.Ерофеев. И перестройка, и 90-е годы были продолжением идеологии шестидесятничества. Разумеется, я сейчас говорю не о бизнесе. Легкая, окутанная голубым туманом демократическая идеология была взята нашим обществом прямиком из 60-х. Мне кажется, что и наши реформаторы — и Горбачев, и Ельцин — много общего имели с шестидесятниками.

Да, шестидесятники помогли изменить общество. Но из-за своего инфантилизма в конечном счете и погубили реальную возможность общества стать на ноги. Оказалось, что шестидесятники — это люди, которые могут способствовать освобождению, но не способны жить в свободе. Практически все они замолчали. Все они работали только в системе противодействия цензуре, на выкрике... После исчезновения цензуры сказать было больше нечего. Все ушло в свисток.

Это похоже на божье наказание — ну нельзя так упиваться славой, нельзя думать о себе как о звездах, каких-то покорителях читательских масс. Писатель вообще не пишет для масс. И звездой не является. И уж, по крайней мере, смотрит на успех с огромной долей иронии и самоиронии, если он на его долю выпадает. Самоиронии у них совсем не было.

Мне кажется, шестидесятничество как идеология, как модель мира, в основе которой — абстрактный гуманизм, повинно в инфантилизме российского государства 90-х годов. Конечно, общество, разочаровавшееся в этой идеологии так же, как в приватизации, качнулось в другую сторону. Реакцией на все это и становится мужающий стиль русской культуры, построенной на авторитаризме, на твердости националистического чувства, на том, что есть одна истина и т.д. Еще немного, и мы (в смысле — распыленная интеллигенция) опять должны будем сколачивать в обществе новую шестидесятническую платформу.

Знаете, осенью появляется такой специфический запах, когда сжигают листья в дачных поселках. Этот запах уже есть. Запах тления русской свободы. И уже появились люди, которые понимают, что что-то тут не так, и собираются. Интеллигенция довольно хорошо всегда умела отвечать на реакцию. Она ответит анекдотами, песенками, стихами, как когда-то Мандельштам. К сожалению, русская культура взбадривается под кнутом. И почему-то расслабляется от пряника.

Ж.Васильева. Может, шестидесятники и не выдержали испытания свободой. Но, возможно, это было испытание не столько свободой, сколько прагматизмом рынка, при столкновении с которым радикализм 60-х довольно быстро выродился?

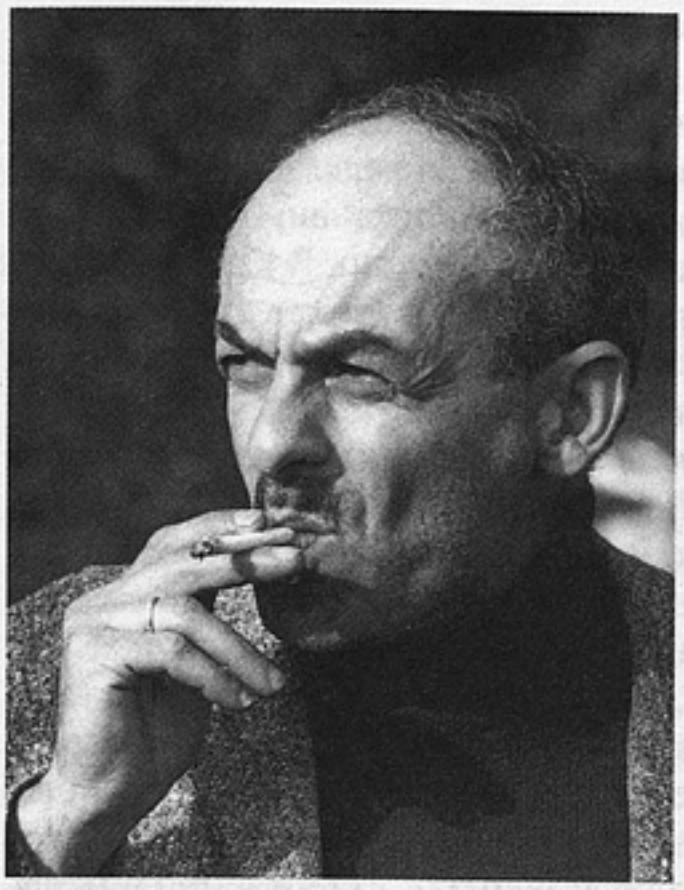
В.Ерофеев. Ну, во-первых, они никогда не были радикалами. Ни в чем. Они были нонконформистами в лучшем случае. А как правило, они были либеральными советскими писателями и поэтами. Были среди них те, кто, поверив, например, в десталинизацию, стали диссидентами. Но от этого они не перестали быть соцреалистами.

С другой стороны, может быть, Евтушенко сыграл даже большую роль, чем Сахаров, в распаде Советского Союза. Например, на меня его ранние стихи действовали, как свежий воздух. А взрывы сахаровских водородных бомб явно не способствовали умственному развитию нашего поколения.

«Застава Ильича» («Мне двадцать лет», реж. М.Хуциев)

Перед началом спектакля в Театре на Таганке

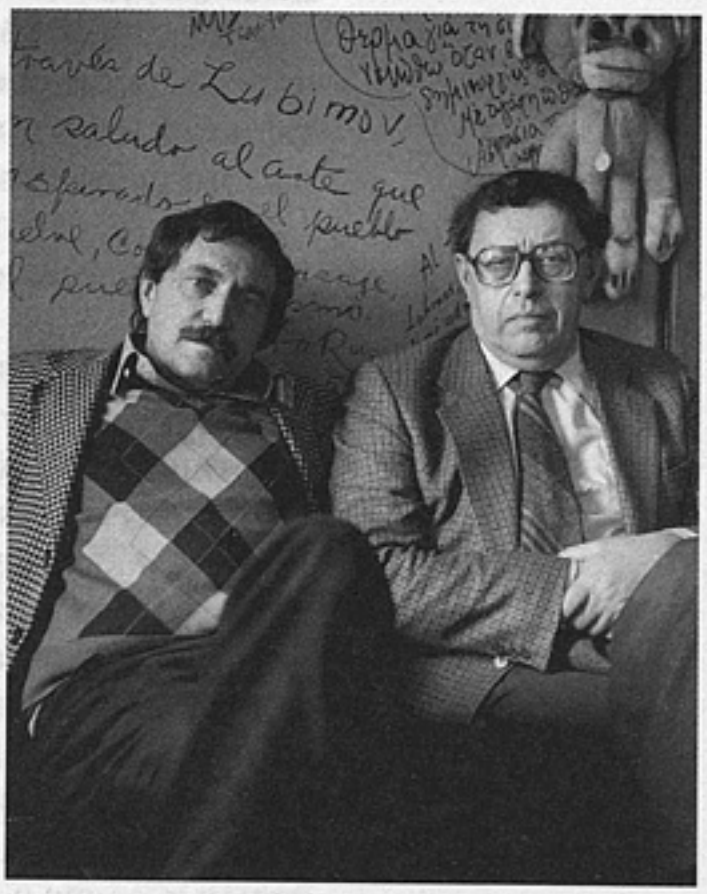
Очередь за билетами в театр «Современник»



Б.Окуджава

А.Вознесенский

О.Ефремов, Г.Волчек



В.Аксенов, Ю.Трифонов

А.Солженицын

Е.Евтушенко, М.Уилсон

Я думаю, поколение шестидесятников распалось, потому что время их сдерживало и склеивало вместе. Это было время затухающей советской власти, по отношению к которой они себя позиционировали как свободолюбивых либералов. Между прочим, советская власть тоже нуждалась в оппозиционерах, которые ее выстраивали по отношению к себе. Неудивительно, что они ушли вместе. Собственно, это стало довольно быстро ясно. В 1989 году я написал статью «Поминки по советской литературе», которая вызвала большую полемику. Там либеральный, шестидесятнический лагерь литературы тоже был объявлен умершим... Понятно, не он один.

Что касается рынка... Я думаю, что рынок не имеет никакого отношения к литературе. И всегда был и будет Джойс, который издаст сто экземпляров «Улисса» и при этом останется Джойсом. Рынок ничего не определяет. Если вдруг у писателя случается бестселлер, то это опасный знак. И лучше к этому относиться как к опасному сигналу, нежели радоваться этому.

Ж.Васильева. То есть вы не радуетесь, когда ваши книги хорошо продаются?

В.Ерофеев. Нет, я не могу сказать, что это меня терзает. Конечно, прекрасно, когда, допустим, мой только что вышедший роман «Хороший Сталин» становится бестселлером в Германии. Там на читках романа в театрах люди стоят в проходах. Полтора часа стоят, слушают, покупают. Естественно, это денежно и т.п.

Но, с другой стороны, ждешь одного читателя, а не всю эту ораву. То, что они покупают, слава Богу. То, что люди все это прочитают не так, как ты хотел, тоже, в общем, понятно. Проблема в том, что при таких массовых продажах важным оказывается вовсе не то, что ты имел в виду, когда писал, а то, что они имеют в виду, когда читают. Писатель оказывается как бы поглощен массовым сознанием читателя. Вот этого мне совершенно не хочется.

Мне кажется, рынок должен воспринимать писателя как автора продукта. Когда я пишу книгу, мне никто не нужен. Меня раздражают любые читательские мнения... А когда книжка уже лежит на столе, я понимаю, что ее надо продать, отнести в магазин, и нужно, чтобы она на полке получше стояла. И тогда я начинаю воспринимать книгу уже как продукт. Тогда я уже не думаю о содержании. Технологически творчество и процесс продвижения книги никак не связаны.

Ж.Васильева. Драйв поколений — отчего он появляется и с чем связан? Или сегодня мы имеем атомизированное общество, соответственно, наивно говорить о единстве людей, которые представляют некий возрастной срез?

В.Ерофеев. Поколение возникает от слабости. У Пастернака есть замечательные слова о стае, в которую сбиваются, чтобы обрести силу. Литературное поколение — это недоразумение.

Но есть другое понятие. Совершенно невольно понимаешь, что существует какая-то единая биосфера. Я приехал в Южную Африку и познакомился с писателем, в котором нашел очень много близкого себе. Он южноафриканец, белый. Очень странно встретить в другом полушарии практически своего двойника. Естественно, он не буквальный двойник. Но у нас было очень много близкого. Видимо, каждая эпоха создает литературу, которая отражает эту биосферу своего времени. Все современники, когда проходит время, становятся похожи лицом. Смотришь портреты XVII века — все похожи. И в XVIII веке тоже, и в XIX...

Ж.Васильева. Что вы имеете в виду под биосферой?

В.Ерофеев. Была эпоха романтизма. Или — эпоха классицизма. Или — импрессионизма. Это же не мода. Импрессионистические картины можно и сейчас делать. Импрессионизм — это замечательно найденное состояние художника по отношению к природе, к Богу, а главное — к истине. У них появилось отрицание единой истины. Они сделали возможной прозу Пруста. Какое-то время огромное количество людей увлекаются импрессионизмом. Потом все это удивительным образом уходит, словно сходит на нет волна эпидемии.

Говоря о биосфере, я имею в виду метафизическую реальность, которая где-то пробивается, материализуется. Что-то у французов реализовалось. Что-то — у немцев. У нас, допустим, появился Достоевский.

А то, что сейчас писатели — самый разрозненный народ, я об этом думал и писал. На Франкфуртской ярмарке прошлого года я сказал, что у нас сегодня «писатели без литературы». Писатели есть, литературы сейчас нет. Нет ни направлений литературных, ни литературного быта, который составлял сильную сторону литературы 1910—1920-х годов, независимо от того, была или нет революция. Все это распалось. Не то чтобы этого жаль. Литература, как и христиане, открыта любым испытаниям. Можно перехвалить их — и это будет испытанием. Можно смолою полить — и это тоже испытание. Такая же участь у литературы. Сейчас она проходит испытание псевдолитературой: всякими детективами, дамскими романами...

Или искус уваровской триадой, тем, что литература непременно должна быть православной, самодержавной, народной... Или, наоборот, должна быть исключительно либеральной... Искусов и испытаний много. Литература, конечно, устала.

Нельзя сильно и настойчиво связывать литературу с обществом. Она, вообще-то, продукт антисоциальный. Не антигосударственный, а антисоциальный. Она совершенно не готова работать над исправлением общества и уж тем более — читать ему мораль. По крайней мере сейчас. Она настолько автономна, что можно даже заподозрить какое-то ее равнодушие к социуму. А те писатели, которые выступают до сих пор от имени истины, или не писатели, или — что тоже бывает — писатели, но... сбитые с толку.

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

О них, о шестидесятниках, о родимых!

Естественно, прежде чем начинать рассуждать, следует оговорить горизонт рассмотрения данного понятия и данной проблемы. То есть мало ли кто жил в 60-е — обо всех и пиши?! Обо всех и не напишешь. О них напишут (и по праву) другие. И по другому поводу.

Нас в данном конкретном случае интересует проблема культурно-поколенческая. Ну, типа — «орлы гнезда Петрова», «шестидесятники XIX века» и, соответственно, наши родные шестидесятники века недавно здесь бывшего и только что ушедшего. Кто еще? Ах, да, еще, конечно, и военное поколение, вернее, военные — 1812-го и 1940-го.

То есть имеются в виду поколения, чей возраст начала социальной активности выпадает на период существенных, кардинальных политических и социокультурных перемен.

Несомненно, в этом смысле, поколение 60-х выделяемо среди прочих — 70-х, к примеру, 80-х. Про 90-е еще неясно. Еще не время говорить. Тем более что шестидесятники, возможно, были последними в нашей несколько подмороженной, задержанной культуре, когда культурный и физиологический возраст еще совпадали. Когда, по примеру конца XIX и начала XX века, предполагалось и даже требовалось от каждого нового нарождающегося поколе-

ния явление новых социокультурных и культурно-эстетических идей. Ныне возраст физиологический и возраст культурный принципиально разошлись, и последний достиг длительности десяти-семи лет. А они, шестидесятники-то; длились долго. И длятся до сей поры. Стоит также отметить и то, что их либерально-утопические идеи во многом напитали атмосферу первых лет памятных событий перестройки и ГКЧП. Многие из них и сами играли весьма существенную идеологическую, организационную и культурную роль во время недавних перемен, чем навлекли на себя немалые нарекания и прямую неприязнь. То есть, как и все прочие типологически сходные поколения, они обладали и до сей поры обладают удивительной витальностью и упорством, не спеша уступать лидерские позиции и влияние новым нарастающим. Собственно, и претензии к ним весьма напоминают претензии к подобным же во все прошлые времена.

Именно они (претензии эти) и определяют во многом отношение к шестидесятникам нынешних молодых разных годов розлива. А и вправду, по многим, если не по всем, признакам — социальным и культурным идеалам, поведенческому стереотипу, идеализму и утопизму мышления, необыкновенной витальности и выживаемости — шестидесятники почти противонаправлены нарастающим молодым, многие из которых к тому же были воспитаны на примерах шестидесятников, примерялись к их ролям. Но внезапно рухнувшая система престижностей не дала реализоваться этим ожиданиям и амбициям, оставив по себе неутихающие фантомные боли. И, естественно, совсем уж неоспорим и неодолим сам исторический феномен их значимости и влиятельности в пределах уже невосстановимой системы иерархий занятий и социальных позиций. То есть — исторические личности! Куда денешься?

Ой, в основном все-таки эти споры и претензии имеют место в сфере культуры и искусства. А литературы — так и особенно. Конечно же, даже при всей упомянутой живучести и выживаемости шестидесятников им поневоле шаг за шагом приходится уступать наличествующие культурные позиции как по причине возрастной, так и культурно-возрастной. И по причине принципиальной и почти трагической смены социокультурной парадигмы.

При советской же власти в продолжение основных тенденций структуры и функционирования социума дореволюционной России с недоразвитыми (зачастую, только названными) социальными институтами и их собственными профессиональными языками медиации между властью и населением, почти в той же своей типологически сходной социокультурной функции воспроизвелась прослойка новой интеллигенции. По мере сил воспроизвелся ее социокультурный статус в пределах монолитного и строго иерархизированного общества. Ну, естественно, естественно, с многими-многими оговорками. Мне, человеку нестрогого и некритериального художественного мышления, подобные умозаключения дозволены. Вернее, простительны. Ну, если и непростительны, то с некоторой долей презрительного сожаления принимаемы во внимание. И все же.

Так вот, следуя сомнительной логике предыдущего рассуждения, будучи единственным и недифференцированным вышеупомянутым медиатором между народом и властью, она, интеллигенция, возымела амбиции быть властью — перед народом и народом — перед властью. Подобно всем сходным монопольным медиирующим структурам. Естественно, имеется в виду пора оттепельных послаблений, собственно, и вызвавшая к жизни наших героев. Понятно, что наличествующие социокультурные роли отбирали для себя (или для них отбирались) и соответствующие психосоматические типы деятелей, вызывающие просто самим своим внешним проявлением инстинктивную неприязнь (почти, условно говоря, биологическую несовместимость) иных психосоматических типов, призванных обслуживать и реализовывать наиболее актуальные социокультурные роли нынешнего социума. Ну, может быть, я несоразмерно много места уделяю неприязни некоторых групп активных людей и отдельных деятелей культуры по отношению к шестидесятникам. Но просто в пределах данной конфронтации и на основе конкретных претен-

зий легче выделить и описать специфику и некий собирательный образ этого поколения.

Разумеется, в сфере и атмосфере преимущественно вербально оформляемых идеологем и мифологем и принципиальной текстоцентричности того времени наиболее влиятельной и актуальной стала гуманитарная часть интеллигенции. И, соответственно, наиболее ловкие и профессиональные манипуляторы языком — писатели. Таким образом, когда говорят о шестидесятниках, имеют в виду, в основном и прежде всего, именно писателей и поэтов. А последние, стихотворцы, вообще выдвинулись на роль пророков, национальных героев и поп-звезд, не имевших соперников на этой почве по причине наиболее чистой и сугубой приставленности к языку в его магическо-суггестивной функции. Ну, конечно, следует упомянуть и некоторых иных деятелей некоторых иных родов художественной деятельности — художников, людей театра и кино. Но на примере литераторов просто легче прослеживать названные нами поколенческие черты.

Нынче же времена переменились. Надеюсь, что переменились. И при наличии (предполагаемом или просто своевольно постулируемом для необходимой красоты рассуждения) многочисленных социальных институтов с их собственными способами и языками медиации между властью и народом и разнообразной артикуляции их смысла и назначения, когда рок и поп (свободные от непомерных нагрузок, свойственных интеллигенции прошлых лет) переняли на себя функции поп-геройства и идеальных адаптивных моделей социального поведения, поэты и литераторы отступили на второй, а то и на третий план влияния и явления помянутых социально-адаптивных моделей поведения и способов персональной и коллективной трансгрессии в пределах новоявленных социальных рамок. Ну, имеются в виду поэты и литераторы не столько как представители некоей сферы профессионально-художественной деятельности, сколько как некий доминирующий тип социокультурного поведения. Тем более, надо заметить, в пределах описываемого нами культурно-интеллигентского типа как раз профессионализм не был доминантой ни во внешнем его описании, ни в самоидентификации.

И что за польза пенять шестидесятникам — в абсорбированном и концентрированном виде явленным в образе вышеупомянутого Писателя (с большой буквы), — чьи имена были у всех на устах, да и поныне в памяти многочисленных поклонников, по поводу их устаревших идеалов и способов культурного поведения? Все ветшают. И нынешние скоро, если не уже (принимая во внимание уменьшение срока культурных поколений), сами оказываются в подобном же положении относительно последующих, нарастающих и не имеющих жалости наиновейших. Но счастлив тот, кого дух времени выбирал для своего явления и представительства!

Конечно, конечно, они были утопистами, что в нынешние постутопические времена предстает родом нелепости и старомодности. И, в свою очередь, претензии самих шестидесятников к этим нынешним временам и к их наиболее радикальным представителям во многом неадекватны. Да, да, конечно, цинизм сейчас воспринимается как наиболее удачная победительная стратегия — как в сфере культурной, так и социально-политической. И что? Доля, и немалая, цинизма всегда присутствовала в области социальной и политической активности. Просто нынче она откровенна, артикулирована и тематизирована и уж совсем минимально и даже небрежно камуфлирована лозунгами бескорыстия, духовности и народолюбия.

В своем противостоянии истеблишменту и власти шестидесятники (во всяком случае, в диссидентской и андерграундной свой составляющей) совпали с современным им тогда западным молодежным движением. Правда, на оси «левое — правое» они были принципиально разведены со своими западными современниками, что поначалу не очень замечалось, так как презентативные фигуры того времени — молодые разъезжавшие по всему свету поэты и прочие творческие личности — прокламировали свою приверженность ве-

ликому Ленину (в противовес ужасному Сталину), что в атмосфере подъема тогдашнего европейского леворадикального сознания воспринималось как знак идейного родства. В то же время диссидентское движение внутри СССР и в его публицистических выходах на Запад, и в лице мигрировавших туда же представителей было принципиально праволиберальной направленности. Ну, разумеется, точный западный раскрой лево-правых идеологических и политических территорий для советской ситуации был не совсем приемлем. И представления о реальной сущности и практической реализации на нашей территории чаемой демократии и рынка в свете тотального противостояния наличествующей социальной системе были весьма романтичны, утопичны, типа: «Хочется поиграть на рояле». «Вот он — играй». — «Да? А я себе его както по-другому представлял».

Вот мы и имеем то, что имеем.

АРКАДИЙ ДРАГОМОЩЕНКО

О геометрии 60-х

Нижеследующие замечания обязаны вопросам о 60-х, точнее, одному из них о «сегодняшнем ощущении исчерпанности шестидесятничества и идейного кризиса романтизма в мировоззрении, культуре, повседневности, политике, морали».

Времена невнятны — не понять, какой башмак придется впору к ночи, какая книга не выпадет из рук по полудню, какие слова не окажутся лишенными смысла с утра. Количество «опубликованного», «спетого», «сыгранного» и «снятого» не поддается рассудку, и тем не менее мысль не отпускает ощущение, что *различия* постепенно оставляют материю речи.

Перед каждой так или иначе артикулированной культурно-исторической эпохой всегда возникают насущная задача самоидентификации или поиски координат, в которых возможно явственно увидеть переход *именно к этому*, а не к другому означенному времени.

Такой точкой перехода обычно устанавливается некое событие. Впоследствии принимаемое или же оспариваемое как ключевое. И в котором, как в фокусе, надо полагать, собираются наиболее отчетливые признаки *норм морали, социально-политических практик, способов мышления, лингвистического поведения* и модусов *репрезентации* (последнее возможно отнести к искусству). В действительности установление «точных границ» — занятие не столько странное, сколько наивное и бесперспективное.

В своей книге «Метод» Мишель Серр, как затем и в работе Genesis, утверждает, что «развитие истории на деле напоминает то, что описывает теория хаоса. И если это понять, нетрудно будет принять тот факт, что время не всегда обнаруживает себя в траектории линии и таким образом состоящие в близости факты культуры могут быть разнесены по «такой линии» на далекие расстояния».

По какой шкале отсчитывать начало или, паче того, завершение 60-х? На какой траектории времени располагать точки определения? И опять-таки — где отсчитывать? В Европе? Северной Америке? В Советском Союзе?

С Европой более или менее понятно, историки склоняются к дате краткосрочной «студенческой революции», маю 68-го года. Ко всему прочему,

в августе того же года происходит вторжение советских войск в Чехословакию, вызвавшее известную реакцию политической оппозиции.

Если говорить об Америке, то, бесспорно, первое, что приходит на память, — это антивоенное движение, вызванное войной во Вьетнаме (известный многотысячный поход на Вашингтон состоялся в 1967 году). Причем радикальное студенческое движение (Students for Democratic Society 1960-1968), изводившее идеологию из марксизма и атеизма, подобно европейскому, очевидно, уступало по привлекательности другим течениям контркультуры, для которых, в общем, были актуальны не столько социальные цели, борьба за гражданские права, сколько поиски «внутреннего пространства», включения в то, что у хиппи стало едва ли не лозунгом, — «космическое сознание».

Тысячи молодых людей оставляли дома, родителей, университеты, чтобы найти альтернативные подходы к жизни, обрести life style, что относилось не столько, собственно, к манерам, жаргону, телесному языку, культурным предпочтениям, сколько к изменению самой модели мира, ее центров и полей тяготения. Такое изменение предлагали индуизм и буддизм, со своей концепций иллюзорности действительности и личностного освобождения из «пут Майи» в результате просветления. Излишне говорить, что такие иной раз совершенно несхожие практики требовали усилий, обучения, а также разрыва множественных привязанностей: Turn On, Turn In, Drop Out (Тимоти Лири).

Интересно заметить, что примерно в это же время французская молодежь с восторгом следует за своими учителями Лаканом, Леви-Стросом, Фуко, Бартом, переоткрывает Батая, Мосса и других. Дело заключалось даже не в том, что произвольность отношений референта и означающего[1] изменяла само представление о языке как об изначально совершенной субстанции, дарованной пользователю свыше или же произведенной в бездонных и необозримых недрах истории, а в том, что этим затрагивалось наиболее сокровенное или изначальное языка — сама структура знака (или настоящего + presence, присутствия). Знака как политической, иерархической машины, обслуживающей идеологию с такими ее базисными понятиями, как пространство и время.

И если говорить о романтизме, именно он и устранялся в преодолении даже не столько «отношений означающего и означаемого», сколько в преодолении концепции «центрированного» субъекта. Уместно добавить, что и в Америке, и во Франции совершенно различными путями идут к понятию *Другого*.

Однако возможно спросить, каким образом белая протестантская Америка внезапно оборачивается к пресловутым «путям на Восток»? Что служит мотивацией предпочтения фаустовской парадигме познания (отцовского языка контроля и жесткой референции) — *мягкой* модели бесконечного взаимоперехода, в основном определяющей иные способы знания?

Но даже в Советском Союзе в ту пору (если оставить в стороне движение диссидентства и вынужденное довольствование — в меру доступности — эстетикой прошлого, Серебряного века, к примеру) главную роль играли поэзия и литература.

Только потом, несколько позднее, когда практика blowing your mind (tripping, наркотики) заняла превалирующую позицию в процедурах подключения к «космическому сознанию», место литературы заняли музыка, кино, иные виды визуального представления.

Но *духовное пробуждение*, поиск утраченной свободы начинаются в Америке 60-х, с одной стороны, возвращением Эмерсона, а в еще большей степени книги Генри Дейвида Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854), ставшей священной книгой хиппи, а с другой — немецкой философии. В контексте перечисленных интересов и влечений простой тезис Канта, очевидно, приобретает значимость: «Государственный строй, основанный на наибольшей человеческой свободе, согласно законам, благодаря которым свобода каждого совместима со свободой всех остальных, — есть [...] необходимая идея, которую

---

[1] Тоже своего рода манифестация иллюзорной «привязанности». К этому можно добавить ссылку на беседу Хайдеггера и Судзуки.

следует брать за основу при составлении не только конституции государства, но и всякого отдельного закона».

А «Сиддхартха» и «Степной волк» (1927)Германа Гессе, надо признаться, пришли к массовому читателю в Советском Союзе уже после публикации «Над пропастью во ржи» (изданной в США в 1951-м), тогда как к середине 50-х эти книги стали неотъемлемой частью интереса западной молодежи.

Вместе с тем никогда книги просто так, сами по себе не открываются в тиши библиотек, их открывают те, у кого хватает голоса быть услышанными. Поэтому у меня есть основания считать, что 60-е в Америке начались 13 октября 1955 года в 6-й галерее чтением пяти поэтов: Аллена Гинзберга, Майкла Мак-Клура, Гари Снайдера, Филипа Уолена и Филипа Ламантиа. Чтение вел патриарх Кеннет Рексрот. Оно, кстати, описано в книге Джека Керуака «Бродяги Дхармы». Деталь: в те дни Гари Снайдер уже стоял на пороге своего десятилетнего отсутствия — в Японии он станет дзэнским монахом. И вполне вероятно, что на решение повлияла встреча с Дайсецу Судзуки, когда тот впервые прочел в Сан- Франциско свои первые лекции по буддизму Махаяны в 1950-м. Норман Фишер, поэт и в 85-м настоятель дзэнского монастыря в Грин-Галч не смог ответить на мой вопрос, так ли это. И, наверное, это не столь важно, поскольку тогда все имело значение — направление ветра, вино, чужие воспоминания и уверенность в том, что ничто никогда не кончается.

Итак, в 55-м году состоялся знаменитый поэтический вечер в 6-й галерее Сан-Франциско... И в 55-м году Иегуди Менухин вместе с Али Акбар Ханом записывают диск. Несколькими годами позже в США приезжает брат Акбар Хана Рави Шанкар. Перечислять все события культурной, художественной, интеллектуальной и политической жизни 50-х не имеет смысла.

Во-первых, они известны, а во-вторых, список бы ошеломил своей длиной. Поэтому, завершая эти поспешные замечания и, возможно, так и не ответив ни на один вопрос, я напомню о книге Мануэля Кастелса «Происхождение сетевого общества. Экономика, общество, культура» (изданной, если не ошибаюсь, в 1997 году), в которой он говорит о «пространстве потоков», описывая инкорпорированность новых информационных модусов в способы производства. «Пространство потоков» характеризуется, по мнению Кастелса, «безвременностью времени» (timeless time) и «безместностью пространства» (placeless space). Кастелс пишет: «Пространство потоков расслаивает время в процессе переупорядочивания последовательности событий и делает их одновременными, устанавливая общество в нескончаемой эфемерности». Поскольку «вневременное время» знает только присутствие или отсутствие, оно бинарно, в отличие от конвенционального исторического.

В индуизме есть замечательный образ мерцающего покрывала Индры, которое и есть мир. Покрывало состоит из дхарм, но каждая дхарма существует лишь как отражение другой.

Мы не особо жаловали высказывание Эпиктета: «К свободе один путь — презрение того, что не в нашей власти». Все должно было быть в «нашей» власти. Что означало возвращение — а сегодня это кажется непомерной глупостью — к тому, что было присвоено предшествующими поколениями. Отверженность и одновременно признанность, поиск собственной «отцовственности», «материнственности», хотя совсем, наверное, не о том пело зерно на мельнице.

Тогда мы впервые отвоевали право на смерть и на Бога. Возможно, было еще что-то. Но, даже узнав это, можно было начинать понимать, о чем поет тот или другой или птица. Птица не может петь о кризисе. О кризисе говорят люди в удобной одежде, в хорошем месте, зная, с кем они разделят оставшееся время, премии и что к ним не придет налоговый пристав. О, эти странные почти неразличимые фотографии с берегов Бенгальского залива. Ветер, песчинки на коже, отстраненность, хлопки ткани на теле — каждый думал, как, найдя себя, искать другого. Пасмурность. И так далее. До первых дождей. И окончательной зимы.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19,
стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер.. 5/7
тел. 951-9360

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

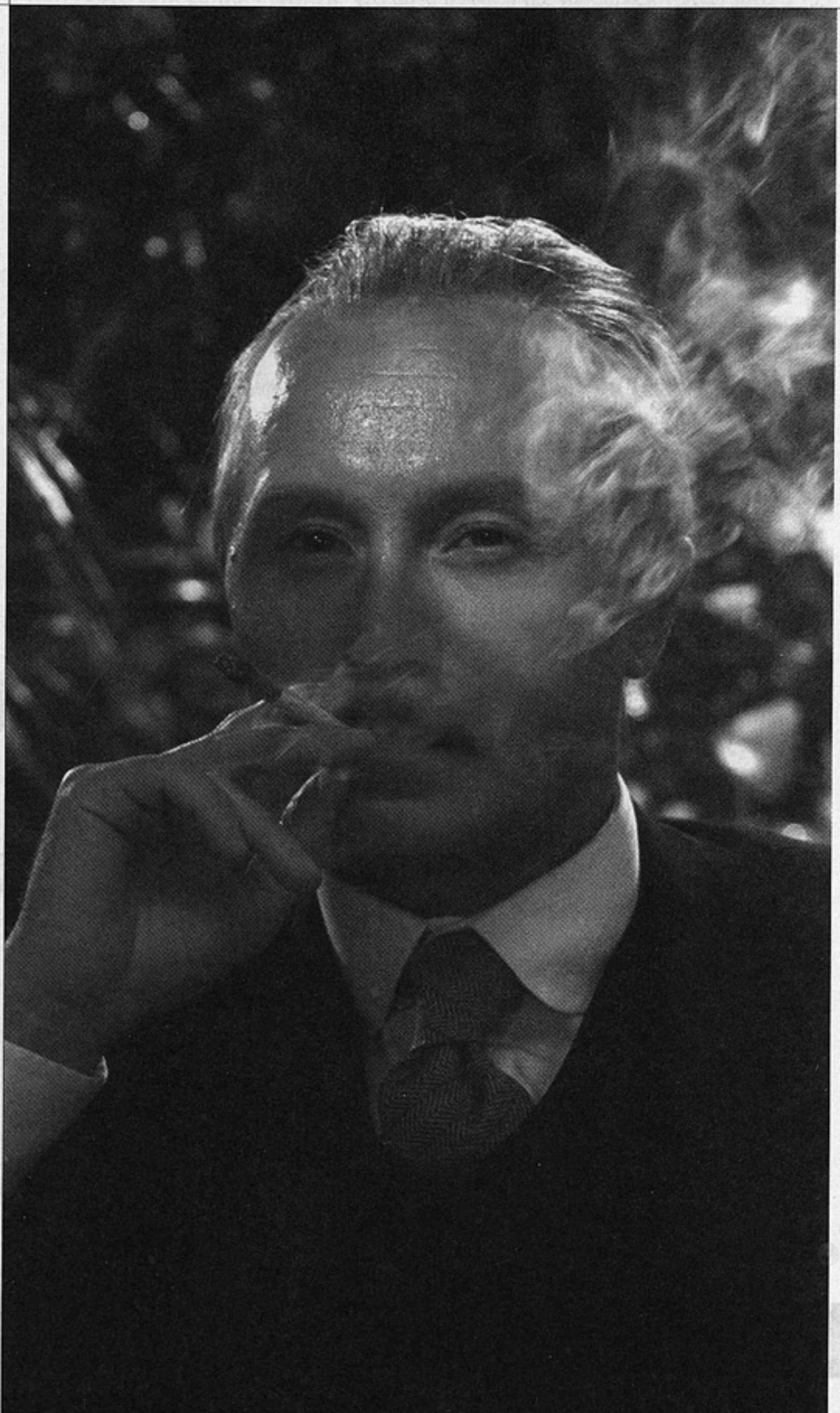
Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. «Новая книга»
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Р Е П Е Р Т У А Р



«Всадник по имени Смерть»

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Всадник без царя в голове?

Не думаю, что второразрядный, хотя и скандальный, прозаик В.Ропшин вызвал бы интерес, докатившийся до наших дней аж через целое столетие, если бы скрывшийся за этим псевдонимом Борис Савинков не профигурировал в русской истории как крутой террорист, охотившийся за членами царской фамилии, потом как министр у Керенского, а потом уже при советской власти – как боевик, допрыгавшийся (довзрывавшийся) то ли до чекистской пули, то ли до самоубийственного прыжка в пролет лестницы в здании суда.

Но даже и Савинков вряд ли удержал бы всеобщий интерес, когда после него в семь слоев вбито в землю семь поколений, если бы сегодня, семь десятков лет спустя после его ликвидации, террор не возродился бы — к растерянности социологов, политологов, культурологов и психологов — чуть ли не как главная черта планетарного бытия.

Карен Шахназаров выпускает экранизацию ропшинского «Коня бледного» под эхо взрывов, хлопающих, гремящих и полыхающих на всех континентах, не исключая и той земли, что породила когда-то эсеровское безумство храбрых. Все логично: «Всадник по имени Смерть» продолжает «Цареубийцу», поставленного Шахназаровым по мотивам все той же русской охоты на венценосцев. Правда, куда веселее убивать царя, чем какого-ни-

«Всадник по имени Смерть»
По роману Б.Савинкова (В.Ропшина) «Конь бледный»
Автор сценария **А.Бородянский**
при участии К.Шахназарова
Режиссер **К.Шахназаров**
Оператор **В.Климов**
Художник **Л.Кусакова**
Композитор **А.Кролл**
В ролях: **А.Панин, А.Семакин, К.Раппопорт, А.Макеева, Д.Дюжев, В.Зотов, Р.Бершауэр, С.Сторожик, А.Казаков и другие**
Киноконцерн «Мосфильм», Министерство культуры РФ, Инвестиционно-строительная компания «Инрестрой», киностудия «Курьер»
Россия
2004

будь царского приспешника, но поскольку самое развеселое дело уже увенчалось летом 1918 года в ипатьевском подвале, боевикам 1906 года достается в качестве мишени, увы, всего лишь великий князь. Это не исключает охотничьего киноазарта.

Исторически вышеупомянутые подвиги отодвигаются в глубь времени от Юровского и Ермакова к Богрову и Каляеву, но кинотехнически (пиротехнически) продвигаются от социопсихологических экспертиз XX века к готовности XXI воспринимать любую проблему как предлог для триллера. Я не хочу сказать, что Шахназаров работает по современным голливудским стандартам (он до них явно недотягивает, да и не тянется — все-таки сказывается отечественная традиция выяснять все «по душам»), но общую прокатную ситуацию он как-то учитывает: по части неизбежных перестрелок и взрывов все тут на профессиональном уровне — и огненные шары взлетают, и покалеченные тела панорамируются...

Замечу, кстати, что камера фиксирует именно случайных прохожих («ни в чем не повинных», как теперь говорят), но вовсе уже не интересуется ни великим князем, в которого бросили бомбу, ни тем Ванечкой, который бросил. В этом неинтересе к «целям и задачам» боевой организации и переносе внимания на «попутные жертвы» я как раз и вижу мету времени... Однако и боевой жар, и взрывной вал, и динамитный психоз — все на месте, без этого современный боевик из жизни боевиков смотреться не будет.

Смотрится ли «Всадник» Шахназарова?

Не берусь судить о широком прокате — я видел фильм на дневном сеансе в продвинутом московском кинотеатре «Пушкинский». Зал был полупуст. Возможно, это умысел продюсеров, ограничивших демонстрацию элитным экраном. Но скорее все-таки другое: публика, протащенная телерепортажами сквозь 11 сентября 2001 года, смотрит на динамитный студень времен Азефа, уже несколько притерпевшись.

Кажется, Шахназаров эту «притерпелость» чувствует, точнее, предчувствует. Фильм, оснащенный должными сюжетно-криминальными эффектами, внутренне нацелен на вопрос, которым не должен задаваться исполнитель таких аттракционов, а именно: зачем, собственно, убивать великого князя?

Развертка ответов на этот вопрос и составляет (для меня, во всяком случае) смысл картины.

Первый вариант ответа: власть имущих надо гробить, потому что они довели народ до края. Богатеи жируют, какая-нибудь старая карга в кабаке сидит в платье за триста рублей, а ребятишки с рабочих окраин побираются по копейке, сестры их идут на панель...

Ответ вполне традиционный и даже, я бы сказал, хрестоматийный, но... в данном киноконтексте несколько умозрительный: мы не видим ни нищих ребятишек, ни их продающихся сестер, а видим кафешантанную кинодешевку, снятую стандартно и плоско, трехсотрублевое платье на какой-то случайной старухе производит впечатление барахолки «секонд-хэнд», крутая мстительность боевика, выводящего из этих банальностей необходимость убить великого князя, остается цитатой из политграмоты раннесоветских лет.

Впрочем, когда этого боевика начинают преследовать агенты охранки, киногения наконец берет свое: террорист прячется в поленнице дров; пули выщелкивают куски дерева вокруг него, все ближе, ближе; поняв, что обречен, он приставляет револьвер к виску... осечка... пули щелкают совсем рядом... он еще раз спускает курок... опять осечка... Выстрел, венчающий это щелканье, доносится до нас, когда мы уже не видим самоубийцы, и это, повторяю, настоящая, чистая киногения: смерть, настигающая человека с паузами, приближающаяся шажочками. Это реплика уже не политграмоте 1920-х годов, а политграмоте 2000-х, когда считается, что пояс шахида дарует тебе мгновенную смерть: движение пальцев — и ты уже на небе, среди кущ и гурий... Нет, говорит экран, мгновенной смерти не бывает, ее ужас медлителен, всадник по имени Смерть приближается кругами...

Напоминаю вопрос: зачем надо убивать великого князя?

Следующий ответ исходит из уст большеглазого красавца отрока, которого легче представить себе в келье с Евангелием в руках, чем на площади с бомбой:

— Людям завещано любить друг друга, а они...

Эдакий Алеша Карамазов, считающий слезинки ребенка. Тоже, между прочим, ответ, и тоже традиционный, только не для революционно-атеистической, а для православно-просветительной ветви русского философствования. Увидев, что в карете вместе с великим князем едут его дети, человеколюбивый боевик так и не решается бросить бомбу... Этот сюжет, между прочим, уже разработан и прочувствован в соответствующем спектакле театра Марка Розовского. А если уж углубляться, так из одного визита вдовы убитого великого князя, которая пришла в камеру к Каляеву пожалеть и простить убийцу, можно извлечь бездны русского мученичества. Если, конечно, углубляться.

Шахназаров не углубляется. Большеглазый отрок с бомбой, декорированной под подарочную коробку, на вопрос, пожалеет ли он детей в следующий раз и даст кровопийце уйти, отвечает:

— Если господу богу будет угодно, не пожалею и детей.

Опять реплика в современном глобальном споре? Что это за господь бог, которого вы ставите над собой, чтобы ему было угодно то одно, то другое? Или это Аллах, который отвечает за все, что люди ему ни подсунут? А может, такого бога лучше назвать словом «динамит»?

С динамитом связан третий вариант ответа о смысле убийства великого князя, и этот ответ, кажется, наиболее реален. Динамит изобретен, произведен, привезен из-за границы, расфасован, а раз так, то остается только приготовить из него бомбу; а если бомба уже все равно готова, то что с ней делать, кроме как бросить в великого князя?

Не думайте, что ответ так дурацки прост, как кажется на первый взгляд. Народовольческий синодик знает имена людей, взорвавшихся при изготовлении бомб. Для киномышления это материал замечательно выразительный: тонкие женские пальчики, копающиеся в динамитном «студне», — и Шахназаров эту кинофактуру использует с полной отдачей.

Отдача (при выстреле или взрыве) нужна еще и затем, чтобы обосновать сам выстрел или взрыв, и это третий ответ на вопрос: что гонит человека в убийцы?

Любовь гонит. Не всечеловеческая, что от Христа, а индивидуальная, от грешной плоти. Сюжетная «подстава» состоит в том, что главная изготовительница бомб (по сюжету ее зовут Эрна) влюблена в главного метателя бомб (по сюжету он Жорж) и потому готова делать все, что он велит.

Вообще-то, если копнуть, тут заложена бездна драматизма. Любовь как двигатель революционного безумия... Фанни Каплан, на которую чекисты (а потом и историки) «повесили» покушение на Ленина, на самом деле не стреляла (да и не могла стрелять по слабости зрения), но она пошла-таки на завод Михельсона, туда, где в Ленина стреляли настоящие боевики-эсеры (впоследствии втихую казненные), а пошла Фанни потому, что любила одного из боевиков, пошла «самоволкой», «вслепую» — просто чтобы быть в опасную минуту рядом с любимым... Так что если Карен Шахназаров задумает продолжить «Цареубийцу» и «Всадника» чем-то вроде «Смертницы от динамита» или «Невольницы от смит-и-вессона», он найдет достаточно материала.

Пока что во «Всаднике» он использует динамитчицу в качестве «отрицательной оппонентки» главного героя: она его любит, а он ее нет.

Это «нет» обращает нас к главному герою, который отвечает «нет» всем: и яростному адепту социальной мести, и разочарованному проповеднику всеобщей любви, и страстной носительнице любви индивидуальной.

Этот про классовую борьбу — ни полслова. Насчет всемирной любви — «на мир плевать». С любовью индивидуальной эдак лихо не получается, тут

не миновать стандартного треугольника, подставленного герою авторами: Эрна любит Жоржа, а Жорж любит Елену, а Елена не хочет оставить мужа-офицера.

Конфликт разрешается следующим образом: террорист вызывает своего соперника в лесочек, вынимает револьвер, объявляет, что это дуэль, и берет соперника на мушку. Тот, видя направленное на него дуло, медлит, выкатывает изумленные глаза (вот так же изумленно, как бы не веря в эдакую подлость, будет смотреть в дуло великий князь, когда убийца застигнет его наконец в театральной ложе). Стреляет киллер спокойно, даже безучастно. Как в мужа своей любовницы, с которым у него, так сказать, постельные счеты, так и в великого князя, с которым никаких счетов нет, а есть повисший в воздухе фильма вопрос: зачем?

В первом случае какой-никакой ответ все-таки имеется: «из-за бабы». «Бабу» играет писаная красавица (кажется, даже увенчанная за имидж на мировых подиумах), но, несмотря на это (а может, как раз из-за этого), вся любовная линия отдает нестерпимой банальностью. «И это все?!» — думаешь после очередного эротического «клипа». И именно это таилось на дне души такого загадочного, такого непроницаемого, такого гипнотизирующего всех боевика? И именно это уносит с собой Сфинкс, промолчавший весь фильм, угробивший всех, кого наметил, и прошедший, что называется, заговоренным сквозь все ограды и облавы?

Его неуязвимость, надо признаться, несколько форсирована сценарно. По сценарию этот самый Жорж участвует в двух покушениях. Одно — с грохотом бомбы, брошенной в карету, — списано с каляевского дела. Другое — выстрел в театре — перекликается с убийством Столыпина[1]. Так вот: этот второй случай обставлен очень странно, убийца проходит в ложу великого князя, никем не задержанный, а главное, он так же спокойно удаляется после выстрела!

Это уж, знаете, что-то из нашего времени: такие глушители на «пушках», когда хлопок смертельный за три метра не слышен, и труп обнаруживается в луже крови, когда киллер уже в аэропорту. А сто лет назад? Чтобы выстрела никто не услышал?! Привнеся современную технологию «тихих» выстрелов в тогдашний револьверный лай, Шахназаров явно подыгрывает своему герою, помогая ему остаться в ореоле неуязвимости, каковую, собственно, и играет Андрей Панин, старательно показывающий, как он загоняет все свои эмоции вглубь, в глубину, в ту бездну, в которой таится ответ...

А если там ничего не таится? Бездна – без дна, и все тут. Нулевой ответ. Пусто.

Еще одну попытку как-то очертить эту «глухую нетовщину» я все-таки предприму: попробую расчислить представленный в фильме террористический интернационал по национальному признаку. Никогда не решился бы на такой, в духе «пятого пункта», подход, ибо нахожу его нравственно уязвимым, но, простите, сами авторы картины подсказывают мне его в сцене, когда сосед по театральному креслу, эдакий оболдуй-охотнорядец, задает террористу Жоржу ехидный вопрос:

— А вы, уважаемый, какой нации будете?

По легенде «уважаемый» – англичанин. Англичанин по имени Жорж. Нормально!

Идем дальше, отрабатываем связи. В бандформировании два русских лица: тот Ваня, который жалел детишек, едущих в карете, и еще тот (не запомнил его фамилии), который жалел детишек, побиравшихся по копеечке. Динамитные бомбы сооружает, понятно, Юдифь из колена Израилева. Связной из эсеровского центра (некоторые уверяют, что это сам Азеф) – бородатый красавец явно «кавказской» национальности.

---

[1] Перекличка довольно условная: Столыпин был подстрелен не в ложе, а в толпе зрителей, собравшихся после спектакля возле сцены, но кино имеет право на свои фантазии.

Все правильно, соразмерно, статистически пропорционально документальной правде.

А «англичанин Жорж» — какой такой все-таки нации? Не по легенде, а по лицу? Глаза узкие, скулы... Что-то купринское во внешности. Татарское? Не думаю, что Шахназаров имеет в виду физиономическую тайнопись — просто рядом с этим стальным степняком все остальные кажутся непроходимо рыхлыми. Чем этот и берет.

Так вот, по главному пункту: зачем убивать великого князя? — у всех остальных есть ответы, а у главного убийцы в ответ — сфинксово молчание.

Он не знает зачем. И мы не знаем зачем. Но мы хотя бы знаем, что не знаем. Отрицательный ответ все-таки лучше многозначительного мычания. Мы не знаем, *что* толкает человека в террор. Мы даже и того не знаем, какие бесы на протяжении всего относительно благополучного XIX века толкали людей к потрясению основ: люди звали бурю, ждали бурю, уповали на бурю. Дождались. Две мировые войны XX века куда лучше объясняют мне сейчас тогдашнее лихорадочное предчувствие «мирового пожара», чем все призраки Коммунистического манифеста и главы Марксова «Капитала», вместе взятые. Может, и нынешний терроризм, то ли сводимый, то ли несводимый к исламу, но явно перехлестывающий традиционно логичные объяснения, станет понятен в будущем, когда геополитическая тектоника, подымающая сегодня на дыбы целые цивилизации, наконец определится?

Историк Лев Гумилев маркировал эту тектонику словом «пассионарность». Накатит эдакое наваждение — и понятно все: шахидский пояс на теле девочки-горянки, чашка сакэ перед смертью японского камикадзе, браунинг в муфточке интеллигентной питерской дамы, оголтелость Азефа, стравливающего «тех и этих».

Актер Андрей Панин в интервью газете «Культура» демонстрирует склонность именно к таким запредельным (и потому не очень ответственным) гипотезам: а что, если это вообще «последние времена»? И, пролетая над очередной Галактикой, мы зацепим смертоносно-зловонное дыхание черной дыры, и всех сметет к чертовой матери? «Как? А бог?!» — замирает журналистка. «Высшая сила? — уточняет исполнитель. – Она беспощадна, и к Творцу, нарисованному на картинках, отношения не имеет. Если она, высшая сила, вообще существует».

Подобная апокалиптика, конечно, живописнее тех объяснений, которые дает савинковской эпопее Шахназаров: террор-де всегда был, война – тоже террор, человек биологически неисправим... А суть та же: не знаем и знать не можем.

Раз так, нам остается только сделать изумленные глаза, глядя в дуло. И проводить таким же изумленным взглядом убийцу, который неизвестно зачем угробил очередную жертву и растаял во мгле, как всадник... чуть не сказал: всадник без головы... Нет, с головой, но — без царя в голове... не в смысле, что бестолков, напротив, целится и стреляет очень толково, а в том смысле, что... «ни бог, ни царь и ни герой» не могут нам объяснить того, что с нами происходит.

Тем более — полузабытый беллетрист В.Ропшин, извлеченный из склепов родной словесности.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Другое кино

«Ночь светла»
По мотивам повести Александра Жовны «Эксперимент»
Авторы сценария **Р.Балаян, Р.Ибрагимбеков**
Режиссер **Р.Балаян**
Оператор **В.Вержбицкий**
Художник **С.Хотимский**
Композитор **В.Храпачев**
Звукооператор **Н.Домбругова**
В ролях: **И.Купченко, А.Кузичев, А.Панин, О.Сутулова, В.Гостюхин, Б.Хижняк, О.Голица, В.Вовчук**
Кинокомпания «МакДос», студия Ілюзіон-films
при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2004

Балаяна-режиссера всегда тянуло сбежать от действительности в мир, который он создавал по своим законам, — не случайно многие из его фильмов были экранизациями классики. В этом своем мире он играл в утонченные, почти эзотерические режиссерские игры, доставляя удовольствие ценителям чистой режиссуры. Хотя самый успешный его фильм «Полеты во сне и наяву» был как раз приближением к действительности, погружением в очень конкретную историческую среду — брежневский застой. Но это исключение лишь подтверждало правило, поскольку в «Полетах» главным был, по-видимому, автобиографический мотив — исповедь человека, который не может найти себе места в окружающей жизни.

Во время перестройки создатель «Полетов» потерялся, как и большинство советских режиссеров. «Можно бить кулаком в стену, но нельзя бить кулаком в вату», — говорил Станислав Ростоцкий. «Мы долбили стену. Долбили кирками, долбили молотками, долбили кулаками, рвали ногтями, долбили головой. Но вот она рухнула, и мы оказались в растерянности», — сказал в конце жизни Элем Климов, человек совершенно другого склада.

Балаян продолжал снимать и в 90-е годы, но словно бы по инерции. В современной картине «Две луны, три солнца» уже не чувствовалась новая, узнаваемая жизнь. Не было прежней легкости, уверенности и в экранизации тургеневской «Первой любви». Прошлое стало для автора таким же неуютным, как настоящее.

Недавно в одном интервью режиссер признался: «Когда дали свободу, как ни странно, у меня пропало желание снимать кино. Мы были невольниками, которые мечтали о

свободе, а получилось, что когда отпустили на волю — одни ушли в беспредел, а другие лишились стен, которые привыкли рушить. Вот такая ментальность. А сейчас время переходное, бессмысленное».

Судя по новой картине «Ночь светла»», комплекс Стены, которую надо разрушить, наконец стал отпускать художника. Его ночь светла, и в ней виден прежний Балаян, все так же отстраненный от современной суеты и снова уверенный в том, что искусство должно существовать вдали от навязчивой конъюнктуры и злобы дня. Лишь по одной примете (приезжающей в интернат иномарке) можно понять, что на экране — наши дни, все остальное почти демонстративно бежит узнаваемой современности и с тем же успехом могло бы происходить двадцать, тридцать и даже сорок лет назад. Сходным образом когда-то уходил от настоящего Сергей Соловьев в «Ста днях после детства».

Место действия нового фильма Балаяна — интернат для слепых, глухих и немых детей, но режиссер не стал снимать в реальном учебном заведении, а использовал для съемок живописно расположенный на берегу реки детский лагерь. За его пределы камера не выходит, создавая ощущение замкнутого и едва ли не самодостаточного пространства, в котором люди живут по особым законам. Оператор В.Вержбицкий точно понял режиссерский замысел, и созданный им визуальный образ подчеркивает отрешенность героев от большого мира, их погружение (иногда буквальное, как в сценах, где высокая трава словно поглощает людей) в таинственную природную среду.

Тот, кто от мира сего, здесь не может прижиться. Поэтому появление в интернате молодой своенравной практикантки вносит разлад в сложившийся быт. Чтобы восстановить баланс, фильму понадобится еще один герой, отвергнутый миром слепоглухонемой мальчик, воспитанник-новичок, который, сам того не зная, вернет жизнь маленького сообщества к изначальной гармонии.

Школы для неполноценных детей, сумасшедшие дома, колонии строгого режима — излюбленный топос «черной волны» перестроечного кино, определявшего недобрую половину 90-х. Но тогда подобные знаковые объекты воспроизводили на экране с единственной целью — показать, что бывшее советское общество представляет собой Зону, где живут дефективные и сумасшедшие.

Балаян плывет против исчерпавшего себя кинотечения, хотя оценить это сможет лишь тот, кто хлебнул чернухи, то есть немногие: «черная волна», как известно, стала одной из причин катастрофического падения интереса к отечественному кино.

Режиссер далек от того, чтобы сыграть на ущербности своих персонажей. Если он что и подчеркивает, то своеобычность, самоуглубленность и «компенсаторную» обостренность их восприятия. Эта обостренность в какой-то мере передается и зрителю, хотя звуковая тактика фильма не кажется до конца продуманной: пусть герои изъясняются жестовой или тактильной азбукой, закадровый голос переводчика мешает — куда уместнее, на мой взгляд, был бы субтитровый перевод.

Диспозиция картины определяется несколькими фигурами. Во-первых, это директриса интерната Зинаида в исполнении замечательной актрисы Ирины Купченко, чья уникальная способность воплощать идею жертвенной любви не оскудела с годами. Увы, сценарные да и режиссерские просчеты не позволяют актрисе в полной мере раскрыть характер. В ее героине слишком много недосказанного. Купченко словно не хватает места в фильме, чтобы реализовать очевидный психологический потенциал образа.

Люди «выбиты из своих биографий, как шары из бильярдных луз», — написал Мандельштам в первой трети прошлого века, но его замечание актуально и для постперестроечной российской действительности. В современном кино постановщики и актеры перестали заботиться о социально-психологической достоверности своих персонажей. Какой смысл, если вся типология, вся система кодов рухнули? Мало кого удивляет, что сапожник

на экране выглядит, как пирожник, академик похож на дворника, а медсестра напоминает выпускницу института благородных девиц.

Купченко такого небрежения актерской школой себе не позволяет — у нее училка как училка, сыгранная в лучших традициях российского кино: вспомните «А если это любовь?», «Доживем до понедельника» или «Чужие письма» (где именно она училку и играла). Тут и профессиональное лицемерие, и нажитая одиночеством стервозность, и неподдельное чувство долга, и женская слабина, и потаенное страдание, и множество других тончайших психологических состояний, которые трудно передать словами. Надо видеть, как играет Купченко, надо видеть ее особую неизменную в любой драматической коллизии повадку истинно дворянского благородства. Именно эта повадка — в основе образа, который, несмотря на явные драматургические пустоты и лакуны, выглядит завершенным благодаря актерскому присутствию Ирины Купченко. Не стоило, пожалуй, только карандаши в гневе ломать и руку молодому воспитателю целовать: чувства ненависти и любви можно было выразить тоньше, но это скорее претензии к режиссуре.

Воспитателя Сашу, в которого тайно влюблена героиня Купченко, играет театральный актер Андрей Кузичев. Чувство влечет его героя в город, вслед за возлюбленной практиканткой (О.Сутуловой), а долг велит остаться в интернате, где в нем нуждаются дети. Побеждает долг. Хотя можно сказать и так: одно чувство берет верх над другим. Дело в том, что герой — не просто дефектолог, он учитель милостью божьей, обладающий мистическим даром слышать своих немых учеников. И хотя он принят в аспирантуру и может на законном основании покинуть интернат, в глубине души он понимает, что ему нельзя отрываться от этого места, от этих детей, что его призвание не в теории, а в практике общения с детьми. И если он покинет интернат ради прекрасной практикантки, исповедующей культ тела, то не ответит чувству, а изменит ему. Тело манит, и притягивает, и сводит с ума. Но главный эпизод фильма связан не с любовными утехами, а с восторгом иного рода: в один прекрасный момент герой понимает, что *слышит* немого мальчика Витю.

Практикантка — характер не вполне проработанный. Рустам Ибрагимбеков и Роман Балаян попытались то ли усложнить, то ли вывернуть наизнанку классическую советскую коллизию с педагогом-новатором и педагогом-консерватором, но не сделали ни то, ни другое и не уточнили актерскую задачу. Новаторствующая практикантка учит слепоглухонемых любви, за что ее изгоняет консервативная директриса — оно-то так, да не так, поскольку обе не без греха. Новаторша явно переступает грань между свободным воспитанием и совращением несовершеннолетних, ни мало не озабоченная, что тема ее научной работы с этической точки зрения довольно скандальна. Но, как выясняется, праведный гнев, который обрушивает директриса на практикантку, обусловлен не только нравственными критериями, но и элементарной женской ревностью, а также материнским инстинктом. В конце фильма мы узнаем, что слепой Саша, над которым практикантка проводит свои эротические эксперименты — фактически ни от кого не прячась (зачем прятаться, когда она уверена в своих действиях) и потому легко попадая на глаза директрисе, — этот тоненький и весь ушедший в рост юноша — сын Зинаиды, ее пожизненная боль. Этот сюжетный поворот во многом объясняет выбор профессии и пафос, с которым Зинаида служит своему делу.

Практикантка в интернате — чужая. Она опасна, потому что легко может разрушить ту атмосферу любви и нежности, на создание которой положила жизнь директриса. И Зинаида устраняет эту опасность, больше того — берет грех на душу: обманом вынуждает Сашу остаться в интернате еще на месяц с вновь поступившим воспитанником, а сама увозит остальных детей отдыхать. Очевидно, привязавшись к новичку, Саша уже не поедет догонять соблазнительную практикантку, которая не привыкла ждать. Но получается так, что резко прерванный «эксперимент» практикантки директриса сама

отчасти взяла на вооружение. После возвращения детей в интернат мы видим, как Саша танцует романтический вальс с той самой слепоглухонемой партнершей, которую именно практикантка предлагала ему обучать нежным чувствам.

В интернате есть еще один воспитатель, по всему видно добрый малый, к тому же безнадежно влюбленный в Зинаиду Сергеевну. Хороший актер Алексей Панин по преимуществу сам строит свою роль, ибо ему, как и Ирине Купченко, не хватает драматургического материала. Безответная любовь к Зинаиде — вот что держит его в интернате. Об этом можно догадаться по маленькому, всего в несколько реплик, эпизоду. Но несколько реплик вырастают в роль, которая перестает быть второстепенной, оттеняющей главного героя Сашу, а становится полноценной ролью второго плана.

И уже не до вопросов к драматургии, когда в кадре появляется Владимир Гостюхин в роли завхоза интерната. Мощная актерская органика творит на экране судьбу как бы сама собой, помимо установленных сюжетом параметров.

Работает на человеческий объем фильма и другая — не актерская, а от естества идущая — органика, которую демонстрируют непрофессиональные исполнители: слепой Богдан Хижняк, сыгравший слепого парня, балерина Ольга Голица, ставшая на экране слепоглухонемой девушкой, Вадим Вовчук — летающий во сне и наяву мальчик Витя.

Погружаясь в художественный мир этой картины, ловишь себя на том, что количество значительных и не очень претензий к драматургии и режиссуре постепенно нарастает. Но вместе с тем идет и постоянное накопление образной энергии. За счет чего? Казалось бы, ясно: за счет актеров, которые доигрывают то, что не «доиграно» в авторском замысле. И можно было бы вполне удовлетвориться таким ответом, если бы не было определенной цельности в актерском ансамбле да и во всем эстетическом пространстве фильма. Давно известно: как только актеры (даже очень хорошие) начинают гулять по фильму сами по себе, он разваливается, а не складывается в целое. Значит, дело не просто в хороших актерах, а все-таки и в правильном кастинге, и в осмысленной, целенаправленной организации актерской игры, открытых эмоций, а следовательно — в режиссуре.

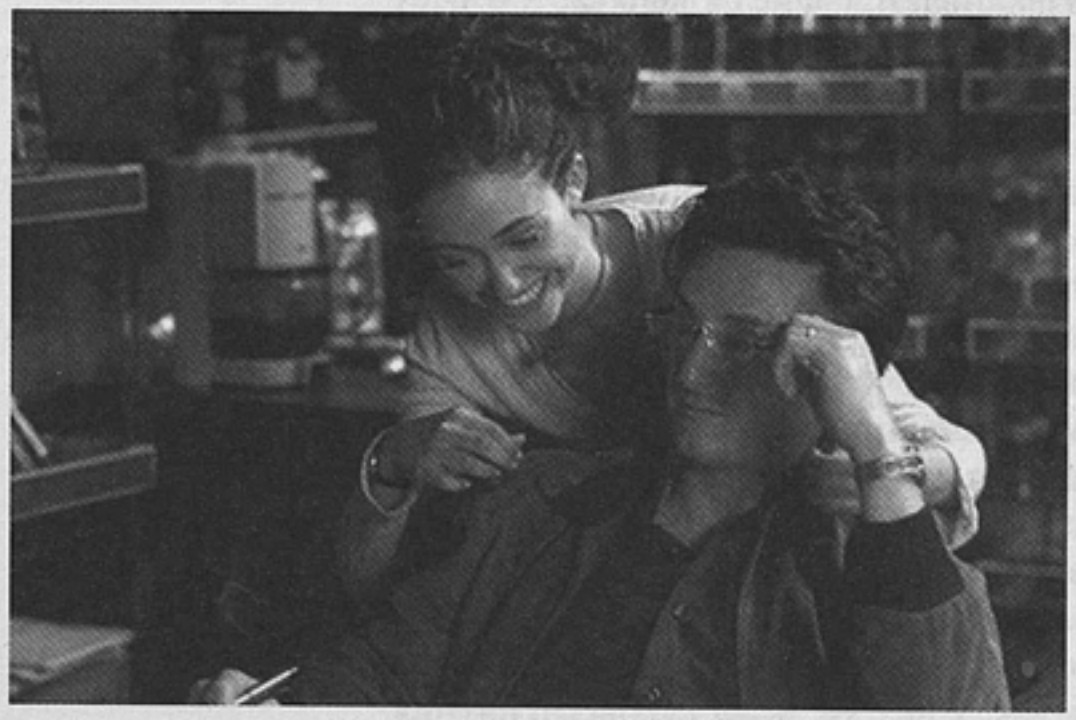
Похоже, вернувшись после долгого отсутствия на свою исконную территорию, Роман Балаян еще не успел освоиться. Многое он вынужден открывать заново, иногда теряя почву под ногами, иногда излишне настойчиво утверждаясь в ее прочности. Но главное, что заставляет с интересом ждать его следующую работу, — это неоскудевшее режиссерское мастерство, которое по-прежнему питает бескомпромиссно авторский, только Балаяну подвластный жизненный материал.

НИНА ЦЫРКУН

Кровавая работа

Терри Маккалеб бежит за преступником так, как бежал Грязный Гарри в «Убойной силе пистолета «магнум», как агент Фрэнк Хорриган в «На линии огня». С каждым фильмом бежать все труднее, но выбора нет. У кого-то этот выбор есть, но не у героев Клинта Иствуда; они всегда повинуются долгу, чего бы им это ни стоило. Терри это обходится особенно дорого: он немолод, он перенес операцию по пересадке сердца, его лихорадит. И вообще, он в отставке и не имеет лицензии на профессиональную деятельность в штате Калифорния. Но Терри ввязывается в гонку, потому что ему брошен вызов... Клинт Иствуд снимал «Кровавую работу» впритык с «Таинственной рекой», двадцать пятым фильмом, который он поставил как режиссер. А сегодня уже снимает двадцать седьмой. Как это напевал в своем поминальнике номинаций Билл Кристалл, ведущий последней оскаровской церемонии, на которой два артиста «Реки» — Шон Пенн и Тим Роббинс получили по золотой статуэтке? «Все твои ровесники, Клинт, уже перемерли, а ты все есть и есть...» А как же иначе — ведь ему брошен вызов.

В отличие от коллег, которые изо всех сил пытаются демонстрировать, что старость их дома не застанет, Клинт Иствуд приручил эту стерву и заставил работать на себя. Не сказать, что он бравирует возрастом и слабостью, но он их не стыдится. Вот Терри на каждом шагу говорят, что он плоховато выглядит, а он не хорохорится, только делает свое дело, которое другие, молодые и сильные, сделать не могут. Иствуд выстраивает «Кровавую работу» в органичном ему замедленном ритме и из персонажа триллера превращается в героя, который не



«Таинственная река» ***(Mystic River)***
По роману Денниса Лиэйна
Автор сценария **Брайан Хелгеленд**
Режиссер **Клинт Иствуд**
Оператор **Том Стерн**
Художник **Генри Бамстед**
Композитор **Клинт Иствуд**
В ролях: **Шон Пенн, Тим Роббинс, Кевин Бейкон, Марша Гей Харден, Лоренс Фишбурн и другие**
Warner Bros. Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Malpaso Productions
США
2003

может не покорить женщину, ему доверившуюся. Акробатика поединка, естественная для времен фильмов о Грязном Гарри, заменяется сражением двух катеров в заливе, но это реальное сражение, а не компьютерная уловка и не чудо пиротехники. Актер Иствуд играет вживую и как режиссер соперника себе назначает достойного — Джеффа Дэниелса, возрастом помоложе, талантом не уступающего. Финал, конечно, предрешен, но не потому, что так диктует жанр, а потому, что это кино Клинта Иствуда. Он человек старой закалки, у него справедливость торжествует всегда.

Однако торжество это относительно, вот беда.

Надо обладать гигантской силой духа, чтобы взвалить на себя такую поистине кровавую работу, как экранизация романа Денниса Лиэйна «Таинственная река». Чтобы с последней прямотой свидетельствовать о крахе трех мифов, на которых еще кое-как держался утлый остаток человечности: мифов о мужской дружбе, женской верности и братской любви. Правда, другие тоже об этом снимали, взять хотя бы Ларса фон Триера и его «Догвиль». Но «Догвиль» — абстракция, эксперимент, лабораторная работа. «Таинственная река» — точно топографически обозначенная ирландская территория Большого Бостона, событие наших дней, облеченное, как один американский критик маркировал, в форму новоизобретенного жанра «нуар соседства». Помнится, лет пятнадцать назад в Америке была модной идея «доброго соседства»; куда это все делось?... Липой оказалось, как все добрые намерения.

Можно, конечно, сказать, что «Река» — это «нуар соседства», но по сути дела — психологическая драма, крепко срежиссированная, глубоко и тонко разыгранная (режиссер, выбравший двух лучших в Голливуде актеров, в актерах и умер), за то и два «Оскара».

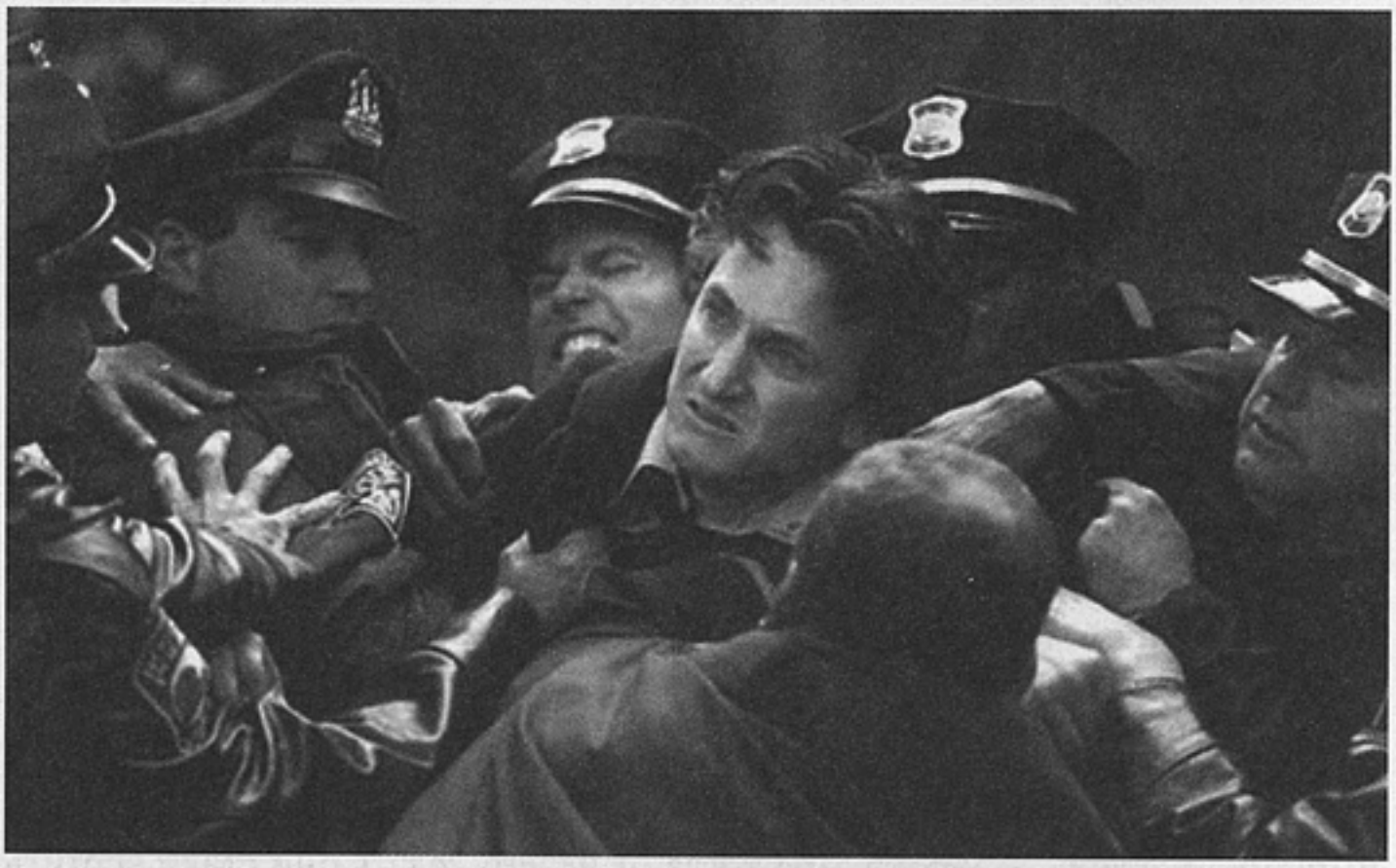
Исток драмы — в том субботнем дне четвертьвековой давности, когда трое одиннадцатилетних ребят играли в хоккей на асфальте рядом с домом и мячик закатился в водосток. И тогда от нечего делать они стали чертить прутиком на свежевыложенном цементе мостовой свои имена. А потом подошел внушительного вида взрослый со значком полицейского и пристегнутыми к поясу наручниками и заставил одного из них сесть в свою машину, якобы затем, чтобы отвезти домой для разговора с матерью о порче муниципальной собственности. А двое остались на тротуаре. Как раз те, кто затеял эту забаву и четко вывел свои имена на цементе. А третье имя, Дейва, осталось недописанным.

Машина неспешно выруливает из улочки на большую дорогу, и за стеклом — испуганное лицо Дейва, лицо жертвы. Вот так и распределятся роли. Один из друзей, Джимми Маркум(Шон Пенн), вырастет местным «авторитетом», второй, Шон Дивайн (Кевин Бейкон), — полицейским, а Дейв Бойл (Тим Роббинс) навсегда останется жертвой. В тот раз ему, ребенку, удалось спастись от смерти, когда через четверо суток мучений он чудом сумел бежать из подвала, где его держали похитители-педофилы. А уж спустя четверть века из рук друзей детства уйти не получилось.

Иствуд композиционно строит фильм на параллелях и тем усиливает свою психическую атаку на зрителя. Лицо маленького Дейва за стеклом увозившего его седана рифмуется с лицом взрослого Дейва за стеклом побитой машины корешей Джимми, увозящей его на смертную расправу. Прошлое никуда не уходит, от него никуда не деться, оно всегда в настоящем. Ужас, пережитый в детстве, стал для Дейва неотвязным кошмаром, наложил на него печать отверженности. Флэшбэки вновь и вновь возвращают нас в те страшные дни. А на вопрос о том, что же случилось с ним, Дейв ищет ответа в фильмах про вампиров. И, может быть, где-то в глубинах подсознания связывает с этими вампирами не только мерзавцев-похитителей, но и своих бывших друзей, позволивших ему одному уехать в той проклятой машине, не испытавших того, что выпало на его долю, и вот, пожалуйста, удобно устроившихся в жизни (не за его ли счет, не за счет его ли крови?). Власть прошлого столь сильна, что, увидев, как незнакомый маль-

чишка подвергается насилию какого-то типа в очках, он яростно бросается на помощь и, не помня себя, бьет сукина сына башкой о мостовую, забивая до смерти. Но, выйдя из своей роли жертвы, он лишь на миг превращается в палача...

Тим Роббинс играет Дейва как подростка, нелепо проглядывающего из облика взрослого, уже начинающего стареть мужчины с шаткой, заторможенной походкой, запоздалыми реакциями, неуверенной улыбкой и тревожными круглыми глазами. Он, будто предчувствуя, что с ним вскоре случится, не в силах сопротивляться предначертанному и, словно загипнотизи-



«Таинственная река»

рованный, идет в руки бандитов, вновь, как много лет назад, садясь на заднее сиденье автомобиля и обреченно глядя в окошко.

Джимми, которому уготована вроде бы более выигрышная роль палача, на самом деле — невольник своей роли, от которой давно хотел бы освободиться. Много лет назад он попал в тюрьму за ограбление, и в это время умерла его любимая жена, оставив маленькую дочку Кэти. И хотя Джимми потом женился еще раз и у него появились приемная дочь и третья, родная, именно Кэти была смыслом его жизни. Он относился к ней благоговейно, видя в ней плоть и кровь страстно любимой женщины, которая умерла, когда он не мог быть рядом. Ради Кэти, не просто любя, но и искупая вину перед ее матерью, Джимми попытался завязать с темными делами и легализоваться, открыв бакалейную лавочку. Но прошлое тянется за ним, не дает уйти. Эти путы прошлого завязываются в узел, который никак не развязать и который, в свой черед, Джимми придется разрубить — на свою же погибель.

Джимми сел в тюрьму, потому что соучастник выдал его полиции, за что в свое время поплатился. Но Джимми, убив предателя, как тайный благодетель вот уже тринадцать лет посылает его вдове и двум сыновьям по пятьсот долларов в месяц. Вышло уже весемьдесят тысяч. Как прокомментировал один коп, «такие деньги способен заплатить только отец». Все эти годы Джимми пытался искупить грех, но на небесах своя канцелярия. «Ты кое-что задолжал Господу», — красноречиво намекнул ему Шон, бывший друг, ставший полицейским. И этот долг возвращается ему той мерой, какой он сам отмерял «справедливость»: отняв мужа и отца, он теряет дочь.

Всегда взвинченный, излишне хлопотливый Шон Пенн играет Джимми на редкость скупыми для себя средствами. В Джимми та же зажатость, что и у Дейва, пусть, может быть, и заметная лишь профессиональному взгляду полицейского, Уайти Пауэрса (Лоренс Фишбурн), напарника Шона. Эта

окаменелость терзает его, он жалуется Дейву, что никак не может заплакать, вот если бы заплакать, выплакать свою боль...

Скованность персонажей — добавим сюда профессиональную сдержанность полицейского Шона, подавленность и страх жены Дейва (Марша Гей Харден), подозревающей мужа в убийстве, — создает особую напряженность, которой пронизан фильм от начала и до финала. Напряженность усиливается детективной тайной — разгадка убийства Кэти происходит почти в самом конце и доводится до невероятной степени за счет композиционного параллелизма. Монтажно перемежаются два кульминационных эпизода: Джимми добивается у Дейва признания в убийстве Кэти, обещая сохранить ему жизнь; Брендан (Том Гири), сын предателя, зверски избивает своего брата и его приятеля, добиваясь того же признания. В результате под прицелом одновременно оказываются и Дейв, и Брендан, и вопрос в том, куда поспеет полиция. Ведь куда-то (все же драматургический код обязывает) она должна поспеть.

Но это, конечно, дело случая. Как и всё в этом фильме, начиная с закатившегося в водосток хоккейного мячика. Цепь случайностей, естественно, указывает на скрывающуюся за ней закономерность. И на беспомощность людей, действующих по указке рока. Где ты, гордый американец, селф-мейд мэн, сам себе король? Ты — всего лишь пешка в игре судьбы и случая, как твой собрат из тех темных времен, когда «соседство» называлось родом. Здесь все связаны кровными узами или повязаны кровью: Дейв женат на кузине жены Джимми, Брендан, собиравшийся жениться на дочери Джимми, — сын предавшего его и убитого им бандита... Здесь торжествует закон крови и родовой мести, который выше и сильнее личной воли. У прозекторского стола, на котором лежит тело дочери, Джимми клянется найти убийцу раньше полиции, и по лицу его пробегает зловещий огонь торжества. И он выполнит свое обещание, обманув друга детства Дейва (тот, следуя своей жертвенной стезе, выдавит из себя признание в убийстве, которого не совершал), потому что им движет голос крови. И подсознательно ненавидя — из любви к брату Брендану, который собирался тайком бежать с Кэти в Лас-Вегас, то есть оставить свою семью, — его младший брат стреляет в девушку-разлучницу. А жена Дейва, движимая родственным участием, спешит поделиться с Джимми подозрением — да нет, уверенностью, — что Кэти убил муж.

Интересы племени, рода оказываются выше обетованной женской верности мужу. Мужская дружба замешена на предательстве. Братская любовь эгоистична и ненадежна.

Режиссер избавляет нас от лицезрения самых страшных моментов этой истории – насилия над маленьким Дейвом, убийства Кейт. Он не спекулирует на легко возбуждаемых эмоциях, а подробно и тщательно, в ставшем для него фирменным знаком медленном ритме исследует запутанный клубок взаимоотношений и психологических мотивов под аккомпанемент собственной мрачной, надрывной музыки. Да, можно сказать, что формально «Таинственная река» — это «нуар» и по тревожной музыке, и, например, по манере освещения. Прорезанная лучами уличного фонаря темная гостиная, в которой происходит объяснение Дейва с женой; яркое солнце, бросающее густые черные тени на лица в сцене на мосту, где начинается расследование убийства Кейт... Но жанровая структура выполняет чисто служебную роль надежной опоры, не позволяющей фильму превратиться в аморфное декларативное «высказывание». И едва эта роль оказывается выполненной, Иствуд, как ловкий фокусник, выбрасывает из рукава козырного туза. Когда уже все завершено и все раскрыто, монотонная тоска и пустота скучного и хиреющего района разрывается маршевым громом парада. Бессмысленной яркостью праздника, оттеняющего черную тень повседневности.

К О М М Е Н Т А Р И И

«Десять дней, которые потрясли мир» (Театр на Таганке, режиссер Ю.Любимов)

АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ

Безответственное рассуждение о связи времен

От предложения журнала — сообщить миру свое мнение об эпохе 60-х — я должен был бы вежливо отказаться. Есть десятки людей, чье суждение более ценно; есть сотни людей, которые могут мне сказать: «Вас там не стояло», и любая ошибка в фактах (именах, датах, логической связи событий) при их существовании делается непростительной. У меня нет внятного мнения — хотя бы просто потому, что на меня (г.р. 1959) в веселую пору отрочества эта эпоха навалилась сразу вся и навалилась уже после того, как кончилась.

Скажем так: советские танки в Праге 1968-го не произвели на восьмилетнего ребенка вообще никакого впечатления: меня тогда больше интересовали мои собственные пластмассовые солдатики. В 1972-м, однако, я уже твердо ощущал, что великое состязание сборной СССР с хоккеистами НХЛ не оставляет мне выбора: я болею за канадцев, как бы ни протестовал мой дедушка Алексей Герасимович. Канадцы вызывали восторг по не особо внятным (задним числом могу сказать — эстетическим) причинам: длинноволосый Фил Эспозито, выезжавший на лед без шлема и дравшийся по любому поводу, был свободнее и, значит, прекраснее Якушева и Харламова. Не болеть за него я не мог. К тому же сам уже носил умеренно длинный хайр — компромиссный, именно такой, чтобы завуч в школе и пионервожатая в лагере бесились, а менты и педерасты не приставали.

Все остальное — самиздат, остатки московских хиппи в чайной «Аромат» и в предбаннике ГЦТБ, воспаленные ночи у радиолы «Урал» («Сижу, глушилки слушаю», как пел Галич), пишущая машинка «Оптима», которая, в отличие от «Эрики», брала не четыре, а пять копий и на которой я, задыхаясь от восторга и ненависти, перепечатывал «1984» Оруэлла, — это пришло в жизнь позже. При этом никаким участием в диссидентской жизни, даже по касательной, я похвалиться не могу. Можно просто сказать: судьба не свела, и это будет правдой, но нужно добавить, что я и не искал знакомства. Книги мне читать очень хотелось, а участвовать в политических акциях — нет.

Последнее объясняется не только отсутствием интереса к политике, но и элементарной боязнью. Я был типичным представителем поколения, которое рано и твердо усвоило: уважать власть, при которой мы живем, невозможно; открыто конфликтовать с нею бессмысленно. По обоим

пунктам люди 60-х годов имели прямо противоположное мнение. Они, почти все, верили в порядочность советской власти, в ленинские идеалы и прочее, воображая себя, говоря по-нынешнему, конструктивной оппозицией.

Очень рано мне довелось почувствовать: те, кто жил прямо передо мною, плохо знают, что такое «боязнь». То есть что такое страх, они знают, им довелось жить в страхе — и, может быть, именно поэтому бояться они уже не умеют. Первое, что мне хочется сказать о людях 60-х годов: это были безбоязненные люди. В какие муторные дебри заводило их чувство безбоязненности, как напрасно отождествлялось оно с чувством чести — это вопросы, которые нужно будет задавать намного позднее.

И они, люди 60-х (расхожее понятие «шестидесятники» ни в коей мере не является синонимом), обладали талантом, которого я в своей юности уже не имел: они любили окружающую жизнь. После того как умер Сталин и власть не сумел перенять Берия, после того как вернулись из лагерей родственники — изломанные, отягченные перенесенным злом, всегда готовые предъявить свой счет (об этом написан «Московский хор», одна из лучших пьес Петрушевской), — возникло небывалое ощущение: жить все-таки можно. Начался второй праздник Победы, такой же важный, как первый.

Эпохальный успех пьес Виктора Розова в «Современнике» и в эфросовском ЦДТ ничем другим объяснить нельзя. Это были простые, более или менее складные истории о том, что вот какая радость пришла: можно жить, и иногда даже распрямившись.

Шаря по Интернету, я наткнулся на статью Валерии Новодворской «Шестидесятники и пустота» («Новая юность», 1999, № 1), где предлагается новый взгляд на историю отечественной журналистики. Боже, какое вранье! «Толстые журналы типа «Отечественных записок», «Современника» и прочих красот-высот плавно перешли в «Знамя», «Новый мир», «Октябрь» и «Вопросы литературы» (в просторечии — «Вопли»). Воплями все эти журнальные изыски и являлись, как, впрочем, и вся аранжировка русской литературы под черным соусом русской же меланхолии. Вопли и сопли. Очередной выпуск поминального обеда после гражданской панихиды».

Я даже не понимаю, как у Новодворской получилось запомнить 60-е годы так странно. Вероятно, девочку Леру сильно наказывали в детстве, но это ее не извиняет. «Меланхолия»? «Поминальный обед»? — да к чертовой матери!

Повторяю: меня там не стояло, я был вполне ординарным ребенком, но я помню, как уже в 70-е годы читал потрепанные журналы (главным сокровищем был «Новый мир» за 1964 год с «Хранителем древностей» Юрия Домбровского) и какое удовольствие мне это чтение доставляло. В том же 1964 году, кстати, Элем Климов выпустил любимый фильм моего детства «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», Анатолий Эфрос возглавил Театр имени Ленинского комсомола и поставил «В день свадьбы» Розова, Юрий Любимов и его команда пришли в Театр на Таганке с «Добрым человеком из Сезуана». Если что-нибудь из названного имеет отношение к меланхолии, то «Борис Годунов» — это водевиль, а Новодворская — балерина.

Впрочем, я собирался сделать предметом разговора личные переживания, а не общезначимых героев 60-х. Мне представляется, что, прослеживая судьбы Аксенова, Войновича, Домбровского, Синявского, Солженицына, Галича, Окуджавы, Ефремова, Эфроса, Любимова и т.д., трудно найти человека, которого бы жизнь, вкупе с властью, тем или иным образом не покорежили (совершенно непокореженным видится Окуджава). И мне представляется, что каждый из этих людей был необходим и почти каждый был прекрасен, что это из-за них Бог не дал и до сих пор не дает окончательно погибнуть стране, себя настойчиво и разнообразно губящей. Но о самих людях мне сейчас сказать нечего. Все и всех нужно изучать заново: если будет время, я постараюсь. Я чувствую себя в долгу перед ними.

То общее, о чем сказать необходимо: чем больше я думаю об эпохе 60-х, тем сильнее убеждаюсь, что расхожий смысл слова «шестидесятник» страшно сужает, искажает общую картину времени и лица людей, определявших эту картину. Шестидесятник — всего лишь конструкт стереотипов, равно удобный для воспевания и шельмования. Наверное, есть люди, в основных чертах совпадающих с этим конструктом; не исключено, что они обнаружатся даже среди крупных художников. Нужно, однако, помнить о том, что вершинные достижения искусства 60-х — стихи Иосифа Бродского, фильмы Андрея Тарковского — астрономически далеки от шестидесятничества в расхожем смысле. Да, стихи Бродского не печатали (две вещи в «Дне поэзии», и только); да, «Андрея Рублева» в 1966 году положили на полку (впрочем, снимут довольно скоро), но важно понять, что неразрешенное, недозволенное входило в состав живой культуры и участвовало в ее формировании. Важно подумать о том, какую роль оно играло для культуры, давно приученной жить, по слову Осипа Мандельштама, «ворованным воздухом».

Я этим воздухом научился дышать по памяти, по следам. Одно из первых своих представлений о 60-х годах я получил из совершенно подзаконного источника: из ранних рассказов Василия Аксенова. Сборник, вышедший в 1969 году, назывался «Жаль, что вас не было с нами» и долго оставался в числе любимых книг наряду с повестью братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и, что уж греха таить, «Антимирами» Андрея Вознесенского. Мои вкусы и предпочтения с тех пор менялись не раз. Не могу сказать, что они изменились окончательно, но само ощущение от веселых аксеновских рассказов (отнюдь не юмористических,именно веселых) сохранилось до сих пор: как жаль, что я не застал время, в которое так хорошо жилось и писалось.

Это ощущение эпохи 60-х подтвердилось много лет спустя, когда и моему поколению уже довелось порезвиться. На всероссийском культурном развале конца 80-х, когда государство уже почти ничего не запрещало, но еще почти все оплачивало из своего кармана, мы победокурили всласть — однако речь сейчас не о нас.

В 1996 году издательство-школа «Языки русской культуры» выпустило в свет сборник статей Сергея Сергеевича Аверинцева «Поэты»; в предисловии, пытаясь объяснить свою любовь к Вергилию, Ефрему Сирину, Клеменсу Брентано, Осипу Мандельштаму, Аверинцев писал: «...Мы жили неуместно, несообразно весело. У нас это называлось «нарушать общественное неприличие». На холоду мы грелись у огня живых слов, веселясь каждому язычку пламени. Нет, мы не были жертвами истории. Липкий страх, пронзительный стыд, бессильное бешенство — этого хватало; но вот уныния, той мировой тошноты, что сменила в нашем веке байроническую мировую скорбь прошлого века, — чего не было, того не было. Совсем не было». Свидетельству стоит верить.

Аверинцев умел, говоря его собственными словами, «дышать «большим временем», вместо того чтобы задыхаться в малом, умел жить в Божьем мире, а не в «условиях эпохи застоя», и он замечательно учил этому умению других. Даже тех, кого поразила мировая тошнота.

В приведенном отрывке он пишет отнюдь не про интересующее нас время, а про опыт всей своей жизни и «тайной свободы», но это означает лишь одно: сквозь несколько десятилетий человеку удалось пронести то, что обнаружилось и сформировалось в нем именно в эпоху 60-х. Вероятно, следует напомнить, что в 1956 году Сергею Аверинцеву было девятнадцать лет: назвать его шестидесятником было бы несусветной глупостью, но сказать, что он был человеком из 60-х годов, правильно и необходимо. В следующем десятилетии удовлетворять свою тоску по мировой культуре и делать художественные открытия станет существенно легче, но людей с талантом душевного веселья прибавится немного — ироничных умников будет куда больше, а ироничных дураков еще больше, чем умников. Но в это же время

люди 60-х откроют в себе способность к трагическому переживанию, прежде не то чтобы не существовавшую — не очень нужную. О том, как меняются к середине 70-х театры лучших режиссеров России, я мог бы говорить долго, но ограничусь простой справкой: Эфрос в Театре на Малой Бронной ставит «Брата Алешу» (1972), «Дон Жуана» (1973), «Женитьбу» (1975), «Отелло» (1976); Любимов в Театре на Таганке — «А зори здесь тихие» и «Гамлета» (1971), «Деревянных коней» (1974), «Обмен» (1976). Все это были спектакли великие или близкие к величию; каждый из них требовал от зрителя предельного напряжения чувств, а от жизни — ответа на последние вопросы.

Культурный опыт 60-х годов, опыт честного искусства, жизненного веселья и умеренного свободомыслия, нуждается в изучении, и изучать его нужно прямо сейчас. Я не способен сопоставить эпоху 60-х годов с текущим временем, хотя прекрасно понимаю: свободомыслие, в том числе и художественное, сейчас принудительно возвращается в состояние умеренности, честности от него при этом никто не требует и не ожидает. Жить в этом во всем не так уж весело — во всяком случае, до тех пор, пока мы соотносим индивидуальную, личную, в особенности художественную, и непременно свою собственную, жизнь с тем, как сегодня существуют общество и государство.

«Философия государства, его этика, не говоря уже о его эстетике, — всегда «вчера»; язык, литература — всегда «сегодня» и часто — особенно в случае ортодоксальности той или иной системы, даже и «завтра». [...] По чьему бы образу и подобию мы ни были созданы, нас уже пять миллиардов, и другого будущего, кроме очерченного искусством, у человека нет. В противоположном случае нас ожидает прошлое — прежде всего политическое, со всеми его массовыми полицейскими прелестями». Это мой любимый Бродский, его Нобелевская лекция. Слова сказаны в 1987-м; мысли сложились, по всей вероятности, уже в середине 60-х — может быть, все в том же незабвенном 1964-м, когда поэта отправляли в ссылку за тунеядство.

ЗАПИСКИ ЭКСТРЕМИСТА

ДМИТРИЙ КОММ

Без названия

Все мы любим детективы. Приятно смотреть фильм, заранее зная, чем он закончится.

Из фильма «Берегись автомобиля»

Некоторые люди утверждают, что мир вокруг нас есть лишь отражение нашего сознания. И если этот мир кажется нам, мягко говоря, несовершенным, то все дело в нас самих. Нужно только очистить сознание, и тогда все чудесным образом переменится: перестанет протекать потолок, с улиц начнут убирать грязь, а начальство неожиданно повысит зарплату. Если постараться радикально изменить сознание, то можно добиться того, что наши кинематографисты начнут выпускать хорошие фильмы. Но, боюсь, для этого потребуется очень уж длительная медитация.

Этот текст — нечто вроде такой медитации. И до некоторой степени даже акт экзорцизма. Попытка изгнать оккупировавших современное кино демонов скуки, мизантропии и кондового реализма, которые регулярно искушают меня сменить профессию.

Короче говоря, это мой символ веры. Я не буду извиняться за пафос.

Я верю, что качество фильма зависит исключительно от наличия идей у его создателей, а не от состояния экономики в стране или бюджета картины. Утверждение, что существует прямая связь между количеством денег в кошельке режиссера и качеством идей у него в голове, оскорбительно для самого режиссера и не подтверждается фактами. Германия после первой мировой, Италия и Япония после второй находились в худшем экономическом положении, чем Россия сегодня, что не мешало их кинематографистам создавать достойные фильмы.

Голливуд не может и не должен служить российскому кино образцом для подражания. Если взглянуть на историю кино, нетрудно заметить, что голливудский принцип, когда в фильм вкладываются десятки миллионов долларов в надежде получить сверхприбыли, является уникальным исключением. За пределами Голливуда — в Европе, Азии, Индии, даже в самой Америке — правилом было совсем другое: выпускать много малобюджетных фильмов; если половина из них окупается, то это окупает затраты на все. Подобная система рассчитана на тех, у кого мало денег, но много идей и кто не боится рисковать. Рим 60-х называли «Тайванем европейского кинопроизводства», там можно было снять все что угодно, в любые сроки и при любом бюджете. При любом — в смысле, сколь угодно минимальном. Это был

Рим Феллини и Марио Бавы, в нем могли родиться как «Сладкая жизнь», так и «Девушка, которая слишком много знала». В нынешнем Риме Берлускони не рождается ничего, кроме акций протеста против государственной политики в области кинематографа.

При этом я вовсе не хочу сказать, что бюджет не имеет значения. После премьеры фильма «Иван-дурак» в питерском Доме кино я задал Александру Дулерайну вопрос: зачем он, имея столь мизерный бюджет, делал кино, для которого требуются какие-никакие, а спецэффекты. «В том-то и суть: это был challenge», — невозмутимо ответил Дулерайн и своим ответом отправил меня в некую параллельную вселенную, где дважды два — стеариновая свечка. Хоть убейте, не могу разглядеть challenge в том, чтобы замахнуться на рубль, а ударить на копейку. Мне кажется, имея грошовый бюджет, лучше и намного честнее не замахиваться на «Звездные войны» или русскую «Матрицу», а написать сценарий для трех актеров — он, она и бритва — и снять кино в собственной квартире. А вот сделать этот камерный сюжет интересным, заставить зрителя следить за ним с неослабевающим вниманием — это и есть, по моему скромному разумению, истинный challenge.

Я убежден, что жанры — не примитивные удовольствия пустоголового быдла, а выработанные столетиями универсальные повествовательные модели. Жесткость и предсказуемость жанровых схем, строго говоря, вовсе не является недостатком. Да, сегодняшним зрителям хорошо известна жанровая формула мелодрамы или детектива (см. эпиграф), так же как публика античного театра прекрасно знала, чем заканчивается миф о Медее или об Эдипе. Суть и там, и здесь — не в фабуле, а в интерпретации. Отсюда следует, что именно в жанровом кино есть место подлинному авторскому эксперименту. Наличие ограничивающей рамки (в том числе жанровой) или канона — первый признак искусства. Оригинальная интерпретация, переизобретение знакомой всем жанровой формулы требуют недюжинной авторской воли и смелости первопроходца, в то время как современный фестивальный артхаус часто не требуют от своих адептов ничего, кроме стремления оскорбить зрителя за его же деньги.

Я полагаю, что смысл кино — в манипуляции эмоциями зрителей. Впрочем, я бы даже не назвал манипуляцией процесс, в ходе которого публика испытывает именно те переживания, что были ей обещаны афишей. Когда зритель покупает билет в кино, он ждет, что триллер будет его пугать, комедия — смешить, а мелодрама заставит прослезиться. Если так оно и происходит, я называю это не манипуляцией, а выполнением обещанного и считаю режиссера порядочным человеком, который честно зарабатывает свой хлеб.

Честность в данном случае — всегда результат отличного владения ремеслом плюс смелость, необходимая, чтобы реформировать жанр. Образцами честности для меня являются Билли Уайлдер и Альфред Хичкок, Марио Бава и Серджо Леоне, Джеки Чан и Джон Ву. Стивен Спилберг, который не всегда бывает честным, тем не менее сумел сформулировать универсальный критерий честности для режиссера: «Счастье — это когда весь зрительный зал одновременно подскакивает в креслах, причем именно в тот момент, когда ты это задумал».

Причины нечестности в жанровом кино могут быть разными. Иногда это элементарная профессиональная несостоятельность, иногда — высокомерное презрение к публике по принципу «лопай, что дают», но чаще всего — особый вид умственной лености, выражающийся в убеждении, что для успеха требуется всего лишь дотошное воспроизведение накатанных схем и штампов. В нечестном голливудском кино доминируют последние две причины, в нечестном европейском — первая. В российском кино все эти три причины присутствуют в комплексе, осложняясь еще одной национальной особенностью, позаимствованной из советских времен, — установкой на «реализм».

Реализм, трактуемый у нас как захламление действия бытовыми по-

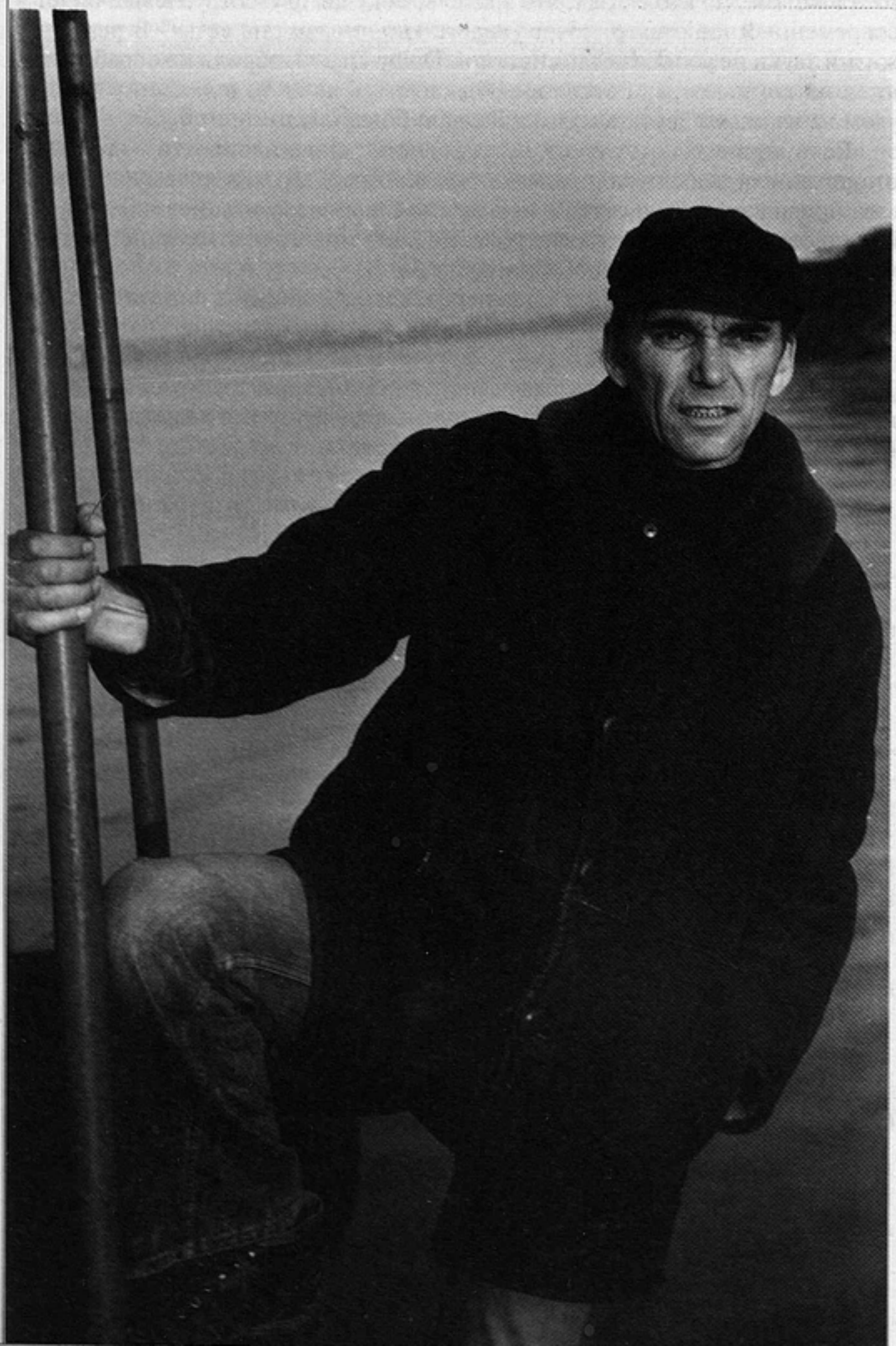
дробностями, — это последнее прибежище лузеров. Банальная кличка «фабрика грез» подходит не только старому Голливуду. Точно так же ее можно применить в отношении Болливуда или кино Гонконга. Она подходит к любому успешному кинематографу вообще, поскольку в ней и сформулирован залог успеха. Только бездарный, лузерский кинематограф способен, оправдываясь, бормотать про «реализм» и «достоверность».

Английский художник XIX века Эдуард Бёрн-Джонс писал: «Картиной я называю красивую романтическую мечту о том, чего никогда не было и никогда не будет, что освещено самым прекрасным светом и находится в таком месте, которое нельзя ни найти, ни вспомнить, а можно только лишь желать». Думаю, это определение подходит и к жанровому кино, особенно учитывая, что многие работы Бёрн-Джонса были именно жанровыми или, как тогда выражались, «сюжетными» — в их основе лежали литературные, исторические или мифологические сюжеты. Да, это определение тотального эскапизма, но кто сказал, что зритель, покупая двухсотрублевый билет в современный кинотеатр, хочет увидеть «жизнь как она есть»? В реальной жизни звуки не усиливаются системой Dolby Digital, образы не обрабатываются на компьютере, а когда вы объясняетесь кому-то в любви, у вас над ухом не начинает звучать музыка Джерри Голдсмита.

Если, прочитав этот текст, вы упрекнете меня в наивности — то есть в отсутствии «взвешенного прагматизма», который сегодня почему-то считается признаком интеллекта, — мне нечего будет возразить. Возможно, я наивен, но это не значит, что я не прав. Да и нет ничего прагматичного в производстве неконкурентоспособного товара.

Мне кажется, что во все вышеперечисленное должны поверить те, кто занимается коммерческим кино. Причем поверить искренне — лицемерие публика чует за версту. И я отдаю себе отчет в том, что, учитывая нынешние убеждения наших кинематографистов, для такой веры требуется серьезное изменение сознания. Проще говоря, нужно перевернуться с головы на ноги. Потому что сегодня наше кино стоит на голове.

И М Е Н А



Э.Климов на съемках фильма «Прощание». 1980

Каким он парнем был...

Смерть Элема Климова осталась почти незамеченной. И говорить об этом надо прямо, дабы не солгать перед памятью этого художника и человека, выработавшего в процессе жизни правдивость и прямоту в выражении этой правдивости, какая многих шокировала. Как бы мы ни объясняли себе, что иначе и быть не могло, потому как лидер, сознательно и последовательно исключивший себя из публичной жизни после двух лет круглосуточного горения в огне перестройки, добровольно обрек себя на забвение. А наше время признает лишь ньюсмейкеров, но не героев. Увы, подобные толки не более чем уловка. Если они что и проясняют, так только одно: креста на нас нет. Одно утешает: есть Божий суд и Божий Судия.

К Элему Климову эта внутренняя цитата относится впрямую. Жизнь его, творческая и личная, сложилась трагически, и хотя поза страдальца была ему несвойственна ни в малейшей степени, человек он был скорее веселый и с большим чувством юмора — никто не знает его потаенных мыслей, его внутренней жизни, особенно в последнее десятилетие добровольного ухода. При всей своей контактности он был человек глубоко закрытый. Неспроста его повело на стихи.

В свои семьдесят он сохранял юношескую стать, был высок, тонок и подвижен. И потому его смерть кажется скорее несчастным случаем, чем закономерным концом человека, который, как говорится, свое пожил. Думая, как почтить его память, мы оставили на потом вариант воспоминаний и мемуаров. Нам показалось, что настал час опубликовать наконец те его интервью, которые не были напечатаны в России. Практически всю свою творческую жизнь Климов, всемирно известный режиссер, состоял в черном списке неблагонадежных, тех самых художников, которым время от времени необходимо грозить пальцем, чтобы знали свое место. Едва ли не все рецензии на фильмы Элема Климова, даже славословящие, стремящиеся угодить автору, были, мягко говоря, неадекватны его творениям. Словом, та ниша, которую занимают в отечественном кино Элем Климов и его фильмы, остается за семью печатями. Климова еще предстоит открыть. Мы начинаем с публикаций его больших интервью, не известных отечественным читателям и критикам. Но прежде — с подборки его стихов, любезно предоставленных нам сыном режиссера Антоном Климовым.

Елена Стишова

ЭЛЕМ КЛИМОВ

Кино, кино...

Философу Н.Ф.Федорову

Кино, кино...
Для меня, по крайней мере,
Оно закончилось давно.
Вот почему я и открыл
На склоне лет
Себе другие двери.
О чем я сожалею?
Что мне рожать природой не дано.
А так мне хочется отца возобновить,
Ларису, Пушкина, Васю Шукшина,
Застреленного зайца на опушке.
Всех возродить.
Кого-то нового родить.
Но не дано.
Одно кино...

Урок жизни

Если женщина вдруг зазевается, —
Всё!

О сокровенном

Я себя всего ощупал,
Чувствую — чего-то нету.
Разобрался, оголился, убедился:
Точно нет, пропало.
А ведь было, ясно помню — было.
Люди, умоляю, будьте бдительны!

Язык!

Тебя, родной, любимый, несравнимый,
Славлю!
Великий, русский, заливной
Язык!

Жить — хорошо!
А попрощаться с жизнью?
Этому, увы, придется научиться.

Ларисе

Ты та свеча,
Которая мне долго светит.
А я пред светом навсегда в ответе.
Ты мой весенний ветер.
Через тебя Господь меня приветил.
Ты та, которая не может не присниться.
Ты моя Жар-птица.
Ты моя жена.
Ты умерла.
Но ты не можешь прекратиться.
Ведь у меня хранится
Твоя ресница.

1995

ЭЛЕМ КЛИМОВ:

«И тогда мне захотелось невозможного...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Д.САВЕЛЬЕВ

Дмитрий Савельев. Элем Германович, один из героев романа, по которому вы хотели поставить, но не поставили фильм, говорит примерно такие слова: «Никогда и ничего не просите, особенно у тех, кто сильнее вас, — сами придут и сами все дадут». В 1986 году вы и те люди, которые были с вами, устали ждать, что власть предержащие от кинематографа «придут и дадут», просить не стали, а устроили революцию. С вашей стороны это был романтический порыв или вам хотелось власти?

Элем Климов. Это был чистый романтизм. Ни я, ни люди, пришедшие вместе со мной, не искали никакой выгоды.

Д.Савельев. Вам свойствен романтизм?

Э.Климов. Да, это черта моего характера. И она дважды серьезно давала о себе знать. Сначала во время оттепели, когда наше маленькое поколение объявилось в кино. Нам всем тогда казалось, что круглый год весна, окна от-

крыты, деревья цветут и все будет хорошо. Но очень скоро, как известно, все это придавили свинцовой плитой. А потом была перестройка, на волне которой я и выплыл, попав на секретарскую должность.

Д.Савельев. Брожения в кинематографическом мире начались еще до мая 1986 года, или буря в Большом Кремлевском дворце была спонтанной?

Э.Климов. Полной ясности заранее не было, но общий настрой вполне чувствовался: все круто изменить. Потому что действительно накипело. Госкино смертельно всех достало. Оно у всех в печенках сидело.

Д.Савельев. Я могу себе представить.

Э.Климов. Не можете, не можете... Это же пыточная камера была. Ходить туда было и противно, и страшно. А годы шли. Что касается меня лично, то ситуация была такая. Я только что закончил «Иди и смотри». На появление фильма многие отреагировали, какой-то шум вокруг него возник. Да и мне самому не было за него стыдно. Я же был невыездной, а тут премьеры во всех странах, ретроспективы с «Агонией» и «Прощанием». И я поехал по всему миру, и голова слегка поехала. Ну иначе и быть не может, когда все вдруг сразу на тебя сваливается. У меня после фильма возникло ощущение, что я все могу, в такой я был форме, хотя и тяжелая была работа — я чуть не погиб на этой картине психологически. И еще мне показалось, что я все в кино попробовал. Это было ложное ощущение, но оно было. Документальный фильм снимал, комедию снимал, военную трагедию снимал, экологическую драму снимал, исторический фильм снимал. Захотелось чего-то невозможного. Стал искать невозможное — уперся в «Мастера и Маргариту». Но Ермаш мне сразу сказал: «В нынешнем столетии этого не будет — забудь думать». Получилось, что с «Мастером» полное «непрохонже». А тут как раз начались все эти события.

Д.Савельев. Вы предполагали до съезда, что выберут именно вас?

Э.Климов. Я знал, что какие-то наметки были. Это во многом шло от ЦК.

Д.Савельев. То есть фигура первого секретаря, избранного на революционном съезде, должна была устроить всех наверху?

Э.Климов. Можно сказать, да. Полной самодеятельности быть не могло.

Д.Савельев. А вы лично видели себя в роли главы киносоюза?

Э.Климов. Нет, не видел.

Д.Савельев. Вас не смущало то обстоятельство, что вы никогда не носили пиджак руководителя?

Э.Климов. Смущало, конечно. Я не знал, как и чего. Но романтизм опять же пересилил: всеобщий подъем, все так хотят перемен, вокруг столько моих коллег, они избирают меня — как я могу отказаться? И во мне самом было крепкое желание участвовать во всем этом.

Д.Савельев. У вас была конкретная программа действий?

Э.Климов. Вечером в Кремле меня избрали первым секретарем, потом был банкет, я сказал какие-то слова. А уже на следующий день чуть ли не в двенадцать часов должен был начаться пленум в Союзе. Ночью я не спал и написал тронную речь. Был такой длинненький узенький листочек с наброском плана.

Д.Савельев. Какие пункты он включал?

Э.Климов. Да там много было пунктов. Подразумевалось полное изменение всего, полное. Союз всегда был в пассивной позиции по отношению к Госкино и ЦК. Я сразу сказал, что мы это изменим. Там был пункт о по́лке, о судьбах людей, о молодежи. Тогда мои «майские тезисы» многих убедили.

Д.Савельев. Вы сами подбирали себе команду?

Э.Климов. Да, это был мой выбор, хотя и советовался, конечно: кого из документалистов лучше пригласить, кого из провинции? Я не имел отношения только к республикам: они избирали своих первых секретарей, которые автоматически становились членами секретариата. И как-то так все собрались. Были там порочные — с точки зрения прежних властей — фигуры. Например, Виктор Демин, которому здесь печататься почти не давали, — он публиковался в рижском «Кино». Или изгой Женя Григорьев. С другой стороны, я пригласил Андрея Плахова. Он работал в «Правде», но мне сказали, что он талантливый и серьезный парень и что никакой секретарской славы ему не надо.

Д.Савельев. Вы ни в ком из команды не ошиблись?
Э.Климов. Ошибся.
Д.Савельев. Во многих?
Э.Климов. Нет, не во многих, но ошибся. Не называя имен.
Д.Савельев. Вы сейчас это поняли или раньше?
Э.Климов. Я это чувствовал еще тогда, когда брал людей, которых брать не хотел, но которых нельзя было не взять. Иначе меня бы не поняли.
Д.Савельев. Ваш уход в творческий отпуск через два года был вызван только желанием побыстрее приступить к съемкам фильма или были другие причины?
Э.Климов. Я страшно устал. Если бы вы провели эти годы в Союзе, вы поняли бы, что это такое. Это сейчас там тихо и спокойно, а раньше в туалет нельзя было зайти, столько народу было. Толпа круглосуточно. Словом, штаб восстания. Понимаете, когда живешь нормальной жизнью, будь ты кинорежисссер, драматург или журналист, ты выбираешь себе круг общения — товарищей, приятелей, друзей. В этот круг не могут войти семь с половиной тысяч человек. И когда вдруг на тебя падают семь с половиной тысяч и все хотят общаться и решать свои вопросы, то можно сойти с ума. Я до такой степени объелся человеческим фактором, что у меня мыло из ушей лезло. Если посмотреть на те мои фотографии, меня узнать нельзя. Я превратился неизвестно во что.
Д.Савельев. Когда вы принимали должность, вы ничего подобного не предполагали?
Э.Климов. Да не думал я об этом и не предполагал, что все так устроено. На самом деле я неправильно построил свою деятельность — слишком многим стал заниматься. А заниматься всем сразу нельзя. Мне надо было реже бывать в Союзе. Но не было по-настоящему сильного оргсекретаря, каким был в свое время Марьямов. Ведь Кулиджанов все тогда на него да на Караганова перегрузил. Мне особенно перегружать не на кого было, поэтому я тратился излишне много. Надо было больше стратегией заниматься. А у нас каждую неделю — секретариат, каждый секретариат — проблемный, каждое заседание — с утра до вечера. Еле выходил потом на полусогнутых. И я сказал: «Ребята, у меня уже на молекулярном уровне изменения происходят. Мне надо кино снимать». Я поговорил с Андреем Смирновым — он сопротивлялся, потому что на моем примере видел, чем ему все это грозит. Но я сказал ему: «Старик, пойми, я здесь сдохну. Мне надо уединиться и писать сценарий, потому что я окончательно решил делать «Мастера». И я сумел его убедить. Это глупость, конечно, на пять лет избирать — нигде в мире такого нет. Максимум на два года, а то и на полтора.
Д.Савельев. Когда вы уходили, то знали, что уже не вернетесь?
Э.Климов. Нет, я не знал, когда у нас будет следующий съезд.
Д.Савельев. Уходили без досады на то, что не все получилось, как хотелось, что не все пункты тронной речи на длинненьком узеньком листочке выполнили?
Э.Климов. Нет, потому что все у нас шло довольно споро и в правильном направлении, как мне кажется. Порой с трудом, со скрипом — ведь мы же имели дело с гигантской заржавевшей машиной. На преодоление приходилось много сил и нервов тратить. И тем не менее по сути мы сделали то, что хотели. Все у нас получилось. Кроме одного. Мы не предполагали, что с таким грохотом обрушится страна. Когда наступил кризис, когда раздели и разули всех людей, сделали их нищими — какое может быть кино?
Д.Савельев. Вы не составляли никаких экономических прогнозов, когда разрабатывали новую модель?
Э.Климов. Конечно, мы не просто сидели в секретариате и ратовали за рынок. С нами тогда работали очень много серьезных людей, которым мы верили. К нам приходили экономисты, юристы, специалисты по авторскому праву, философы — кого там только не было. Они по нашей просьбе делали анализ общественной жизни.
Д.Савельев. Получается, никто не предугадал?

Э.Климов. Получается, что так. Плюс изменилось отношение западного мира. Когда мы в 1987 году поехали завоевывать Голливуд, еще продолжалась «холодная война» (американцы снимали антисоветские фильмы, мы поменьше, но и у нас было какое-то «плавание», одиночное, что ли[1]). Мы тогда обрели многих друзей, это была чисто политическая акция. Это называлось «киносаммит». Помню, как мне Хаммер сказал: «Что уж вы так сразу — киносаммит... Все-таки саммит — это когда политики встречаются». Сейчас о тогдашней эйфории забыли: все понимают, что с нами дело по-прежнему иметь нельзя, и боятся сюда инвестировать.

Д.Савельев. Сегодня многие считают вас чуть ли не главным виновником всех бед российского кино. Вам не обидно ощущать себя крайним?

Э.Климов. Во-первых, мне это по фигу. Никаких комплексов у меня нет, абсолютно никаких. Во-вторых, у меня есть близкие люди, с которыми мы подолгу не видимся, но они меня встречают и говорят: «Ты изменился в лучшую сторону».

Д.Савельев. Вы знаете, в чем вас обвиняют люди, не приемлющие V съезд и считающие вас врагом отечественного кино?

Э.Климов. Например, нас обвиняют в том, что мы не разработали вопрос с прокатом.

Д.Савельев. Между прочим, это главное обвинение. Вы можете что-либо возразить?

Э.Климов. Вопрос с прокатом был полностью разработан — с учетом тех обстоятельств. У меня на столе лежал замечательный проект.

Д.Савельев. В чем заключалась его суть?

Э.Климов. В изменении всей прокатной системы. В ситуации рынка огромные кинотеатры-сараи бессмысленны — их надо перестраивать. Мы понимали, что нужны многозальные и многопрофильные кинотеатры, нужна реклама для привлечения зрителей, потому что кино — это досуг. В те годы молодым людям — а это основной контингент зрителей — некуда было пойти. Разве что на танцплощадку, где обязательно дело кончится дракой. А куда еще? Некуда.

Д.Савельев. Вы не понимали, что наступит эпоха видео?

Э.Климов. Нас предупреждали насчет видео, но мы не верили в его быстрое наступление, потому что считали: у народа нет денег, чтобы купить видеомагнитофон. Но волна набежала быстрее, чем мы думали. Кроме того, возникла мощная индустрия развлечений. Ее принес рынок — и отобрал у нас зрителей. А тогда, когда мы в Союзе начинали думать о реорганизации проката, мы гордились, что у нас самое большое среднестатистическое число посещений кинотеатра в год — четырнадцать! Сейчас оно близко к нулю. Кинотеатры разобрали, и там возникли автосалоны. Рыжков тогда не дал нам провести реформу. Просто не дал.

Д.Савельев. Может быть, стоило сохранить централизованный прокат, не отдавая его на откуп муниципалитетам?

Э.Климов. Вы знаете, когда рухнуло централизованное государство, об этом уже и речи не могло быть.

Д.Савельев. В 1988 году оно еще не рухнуло.

Э.Климов. Речь должна идти о 1989 и начале 1990 года, когда вышло постановление Совмина о кино.

Д.Савельев. А когда вы начали внедрять новую модель?

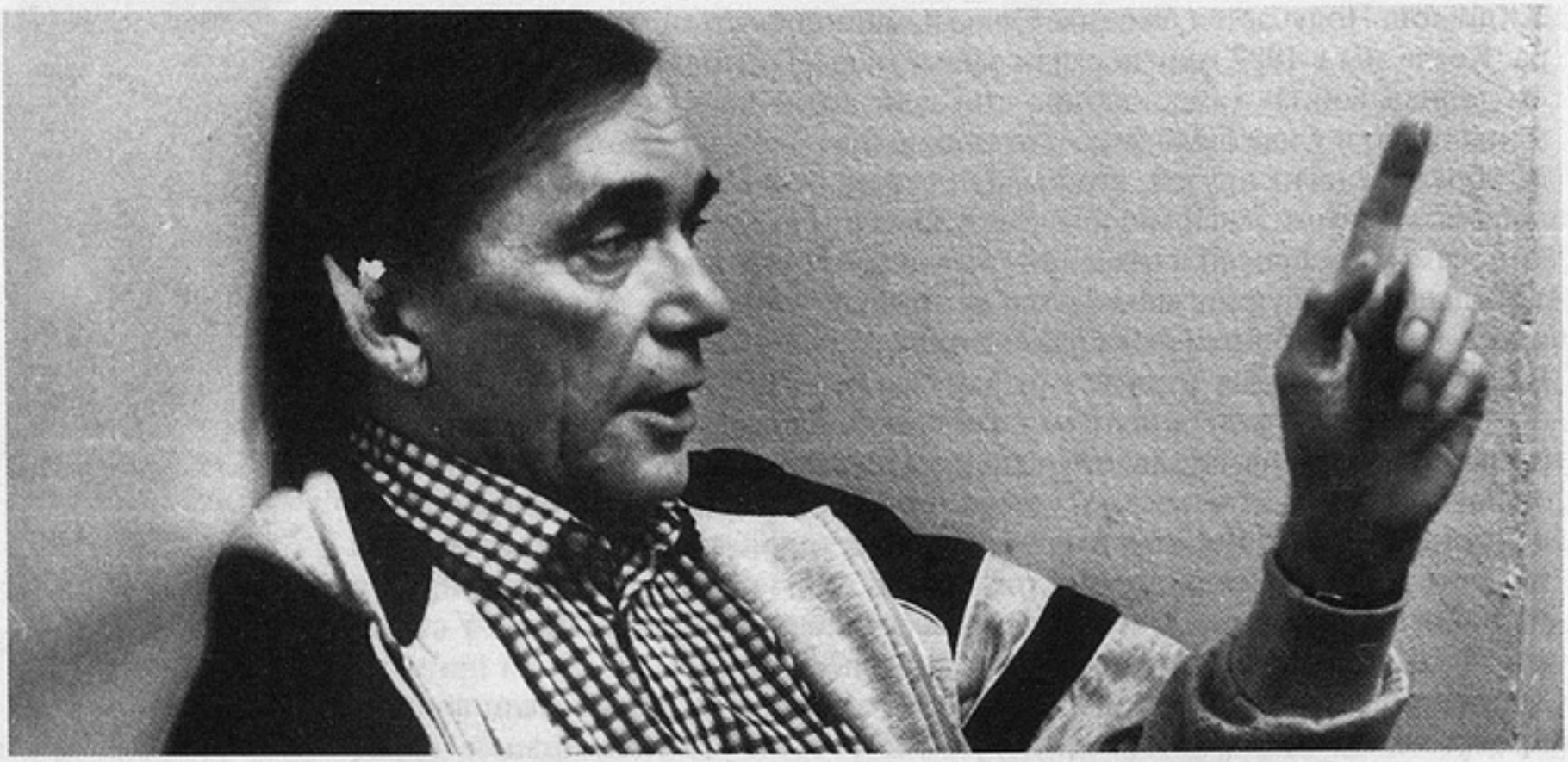
Э.Климов. Что значит «внедрять»? Мы ее придумали, разработали с учеными, но главное — должно было быть постановление Совмина. Мы бились за каждую строчку, выцарапывали почти каждое слово и почти все выцарапали, кроме реорганизации проката. Перед тем как подписать постановление, Рыжков вычеркнул этот абзац.

Д.Савельев. Почему?

Э.Климов. Кто-то его убедил, что нужно вычеркнуть. А как он боролся против кооперативов! Он же против всей экономической реформы боролся. Он

---

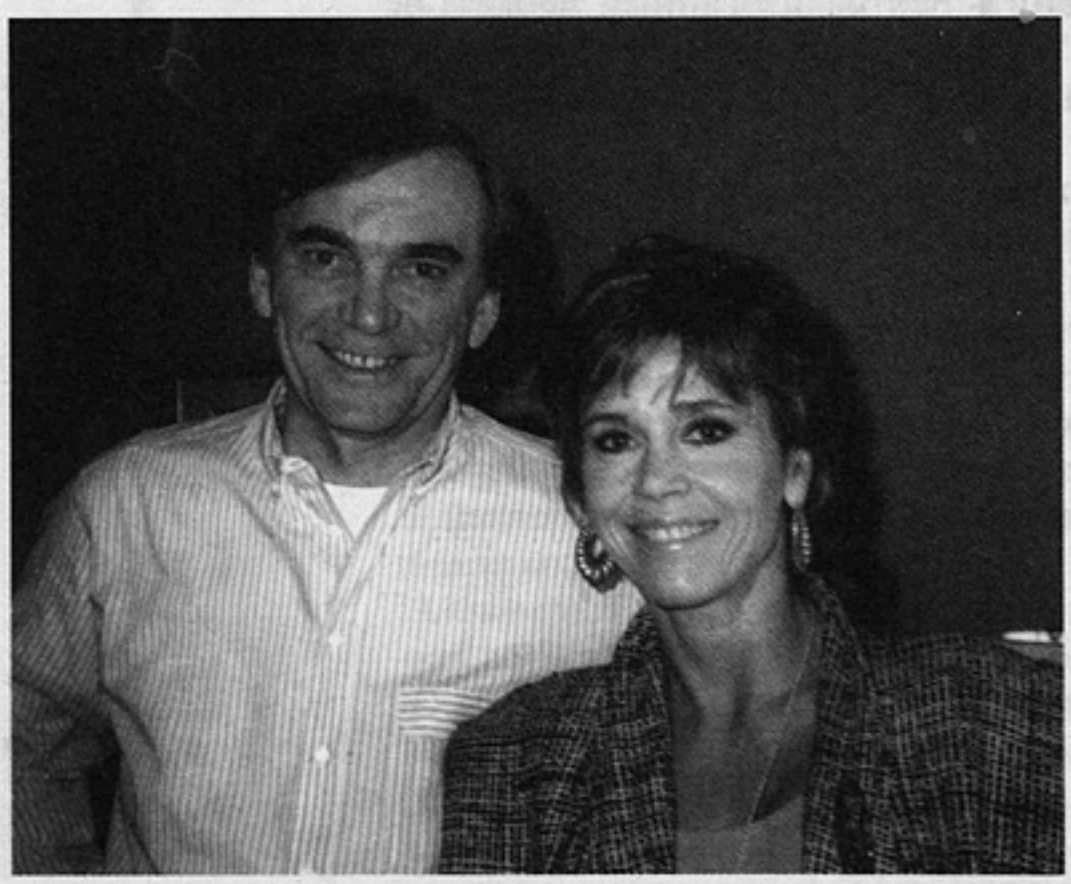
[1] Имеется в виду фильм «Одиночное плавание», режиссер А.Малюков. — *Прим. ред.*



Э.Климов

Э.Климов на съемках фильма «Агония»

«Агония»



Э.Климов, Д.Фонда

Л.Шепитько с сыном Антоном

«Иди и смотри»

«Агония»

понимал, что кино — это опасная зона. А мы тогда действительно были впереди планеты всей. Значит, если он здесь даст слабину, позволит лишнее — поднимутся все.

Д.Савельев. Отделение творческих коллективов от производственной базы произошло до постановления Совмина?

Э.Климов. Нет, оно тоже было связано с постановлением. Тогда без ЦК и Совмина ничего сделать было нельзя.

Д.Савельев. Иными словами, вы считаете, что ко времени выхода постановления идея централизованного проката была утопичной?

Э.Климов. Я думаю, да.

Д.Савельев. Давайте продолжим список ваших прегрешений, составленный оппозицией. Вас обвиняют в том, что вместо созидания нового вы занялись оплевыванием прошлого, что перечеркнули его, что съели старшее поколение, а теперь вот съели вас. В этих словах есть доля истины?

Э.Климов. Мы никого особенно не ели, это все произошло само собой — я имею в виду бунт против киногенералов. V съезд на самом деле был бурным, там черт знает что происходило. Вы были там?

Д.Савельев. Нет, я там не был.

Э.Климов. Какой-то итальянский журналист написал отчет об этом съезде и назвал его «Землетрясение в Кремле». Топали ногами, захлопывали министра. Но у всего этого были причины, потому что киногенералы так хорошо расселись в своих креслах, так много они имели и так цинично нас имели в виду. И им в очередь давали ставить фильмы. Вот поэтому выбрали нас, а их не выбрали даже в правление. Естественно, они обиделись. Один товарищ мне рассказывал, что во время съезда он около Манежа встретил Бондарчука, который был просто потрясен тем, что его не избрали делегатом. Для них для всех это было потрясение.

Д.Савельев. Может быть, это на самом деле было ребячество (по слову Михалкова) — отказ Бондарчуку в мандате?

Э.Климов. Да, ребячество. Съезд был не только историческим, но и истерическим: крышка с котла слетела. Потом Бондарчук приходил ко мне, и мы прекрасно с ним беседовали. И с Кулиджановым мы в нормальных отношениях. Когда мы избирали потом руководителей студий на «Мосфильме», то проголосовали и за Бондарчука, и за Наумова. На самом деле людей, которые в очередь снимали картины, просто не сделали секретарями. Все остальное у них осталось. Бондарчук снимал «Тихий Дон», Матвеев работает, Ростоцкий работает, Наумов работает.

Д.Савельев. Положим, Ростоцкий сейчас не работает – он на острове под Выборгом живет.

Э.Климов. Так ведь он снял, что хотел — этого своего «Кузькина». А теперь на острове отдыхает — пусть отдыхает Этот же вопрос каждый сам для себя решает. Но съезд запретов не давал никому.

Д.Савельев. Обвинение номер три: вы вместе с мутной водой выплеснули ребенка.

Э.Климов. Это вы кого ребенком считаете?

Д.Савельев. Например, Госкино. Оказалось, что это не только «пыточная камера» — у него есть и полезные функции. Недаром же Госкино возродилось.

Э.Климов. Вот это, наверное, было нашей ошибкой. Кстати, одним из тех, кто предупреждал в секретариате насчет Госкино, был Вадим Абдрашитов. Он говорил: «Ребята, погодите вы бучу затевать. Карфаген уже разрушен, но какие-то контакты с государством должны остаться. А не просто так — освободились от всего и поехали-поплыли». И Вадим оказался прав.

Д.Савельев. Почему же его голос не был тогда услышан?

Э.Климов. Все по той же причине — всеобщая эйфория. Одна из моих главных ошибок заключается в том, что я не нашел себе Кассандру, которая подсказывала бы мне поточнее. Кассандры рядом со мной не было, а мне мудрости и интуиции не хватило. Я надеялся, например, что придут молодые и начнется невиданный ренессанс, который удивит весь мир. Но вот

молодые пришли — по дороге, которую освободили для них. Сейчас снимают в основном они, но открытий я не вижу. Мой сын любит и знает кино, но когда я включаю телевизор и там идет какой-нибудь наш новый фильм, он просит: «Папа, выключи. Не могу я это смотреть».

Д.Савельев. За одиннадцать лет ни один из фильмов не стал для вас откровением?

Э.Климов. Мне понравилась «Маленькая Вера» — это было в самом начале. А потом «День Ангела» — такие у меня вкусы. Больше ничего.

Д.Савельев. Один очень известный режиссер[2], автор самого громкого фильма последних лет, сказал как-то: «Где вы, бунтари и глашатаи перестройки, Элем Климов и Андрей Смирнов? Где ваши фильмы! А я вот кино снимаю...» Как быть с фактом? Он действительно снимает кино, а вы нет.

Э.Климов. Его настроение по отношению ко мне понятно, у нас давние «теплые» отношения. Андрей Смирнов довольно долго пишет сценарий, у него очень серьезный замысел. За это время он поставил несколько пьес — во МХАТе, в «Комеди Франсез», сыграл несколько ролей. Делает он что-то или нет? Делает, иначе не мог бы свою большую семью кормить. Другие люди моего поколения работают. Глеб Панфилов заканчивает фильм, Леша Герман тоже заканчивает наконец. Муратова — та вообще снимает безостановочно. Ну, Кира она и есть Кира. Через раз что-нибудь эдакое выдает. Я ей говорю: «Да ты остановись хоть, подумай». А она мне: «Чего ты кино не снимаешь?» — «Да ты-то чего снимаешь?..»

Д.Савельев. Режиссер Элем Климов не перегорел и по-прежнему хочет снимать «Мастера и Маргариту»?

Э.Климов. Не перегорел, хотя молоко в вымени стало уже немного подкисать. Но если на меня с неба упадет бумажник, я буду снимать.

Д.Савельев. Это должен быть толстый бумажник — наподобие того, что упал на Андрея Кончаловского перед съемками «Одиссеи»?

Э.Климов. Ну что вы, «Одиссея» — это ведь дешевое кино для телевидения. Всего сорок миллионов. Мне нужно, чтобы в бумажнике был чек миллионов на сто как минимум. Я вам говорил про «Мастера» как про невозможное. Андрей Платонов в письме к жене написал: «Невозможное — невеста человечества. К невозможному летят наши души». А недавно я прочел у Яна Флеминга: «Невозможное — это то, чего вы плохо захотели». Может быть, я плохо захотел «Мастера», потому что когда я захочу, то как танк пробьюсь. Вот «Иди и смотри» мне много лет не давали снимать, но я захотел и все равно снял.

Д.Савельев. А не может быть так: в ожидании чека на сто миллионов вы садитесь за стол, пишете сценарий малобюджетного фильма и снимаете его?

Э.Климов. Может быть и такое. Но все равно должно что-то возникнуть. Есть несколько вариантов, но это так, немножечко подразвлечься, прогреть мускулы. Голову-то распирает другое. И когда ты забрался на высокую гору, подышал разреженным воздухом, то очень скучно спускаться в долину. Я сейчас не снимаю кино — я пишу стихи.. Уже килограммов пять написал. Сын говорит: «Папа, ты такие стихи пишешь, что потом, когда тебя не будет...» Я спрашиваю: «Ты хочешь сказать, когда меня наконец не будет?» — «Нет, я хочу сказать, что они тебя не по фильмам, а по стихам будут вспоминать».

Д.Савельев. Вы не прочтете что-нибудь из пяти килограммов, что лучше всего соответствует вашему сегодняшнему самочувствию?

Э.Климов. Вообще-то я пишу их только для себя и дал зарок не публиковать. Они у меня все панковские. Даже не знаю... Ну, вот непанковское двустишие: «Стою в восторге на коленях пред навсегда закрытой дверью».

1997, июль

---

[2] Речь идет о Н.Михалкове и его фильме «Утомленные солнцем». — *Прим. ред.*

С конца 70-х и по 90-е годы я была московским корреспондентом толстого венгерского журнала о кино Filmvilag. В ту пору коллеги-критики в Будапеште довольно хорошо знали наше кино, следили как за новинками, так и за линией судеб интересных им кинематографистов. Обычно выбор тем и фигур, а также жанра материала был за редакцией. Они восторгались Андреем Тарковским и Алексеем Германом, ценили Илью Авербаха, придавали огромное значение работам Тенгиза Абуладзе, но заказывали мне также статьи о Владимире Высоцком, Эльдаре Рязанове, Иннокентии Смоктуновском. На Элема Климова только что не молились. «Агония» для многих венгерских кинематографистов была культовым фильмом в самом исконном смысле этого слова. Можно, наверное, попробовать разобраться, почему она оказалась так близка именно венграм, но, разумеется, не здесь и не сейчас. Ко всему прочему Элема просто очень любили как человека. А заодно с ним любили и Ларису Шепитько. Он дружил с Ласло Лугошши, Ференцем Кошей, Мартой Мессарош, был в добрых отношениях с Иштваном Сабо и Андрашем Ковачем. Его приглашали по разным поводам — и тогда, когда большинство даже на родине забыло о его существовании. Я охотно работала для журнала, потому что на родине напечатать свободное высказывание — свое ли, своих ли «героев» — в ту пору было немыслимо. Оба публикуемых здесь интервью взяты в Москве и без промедления напечатаны в Будапеште. В оригинале они никогда не печатались даже во фрагментах.

Ирина Рубанова

ЭЛЕМ КЛИМОВ

Исторический фильм: и миф, и свидетельство

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИРИНА РУБАНОВА

Ирина Рубанова. Как возник фильм «Агония»? Это было внутреннее стремление или заказ?

Элем Климов. Скорее, стечение обстоятельств. Все началось с того, что мой второй фильм «Похождения зубного врача» обратил на себя внимание Ивана Пырьева. В ту пору я работал в объединении Михаила Ромма, а Пырьев возглавлял другое объединение. Вот он и решил меня сманить, предложив ставить большой фильм к 50-летию Октябрьской революции. Естественно, тема фильма должна была находиться в какой-то связи с юбилейной датой. Я до той поры исторических фильмов не делал и, честно сказать, не намеревался удаляться в прошлое. Пырьев совсем меня ошарашил, спросив, что я знаю о Григории Распутине. Знал я крайне мало. В школьном учебнике было несколько строк об авантюристе, имевшем сильное влияние на царскую семью, которого какие-то заговорщики зимой 1916 года убили и бросили в прорубь на Неве. Пырьеву почему-то очень хотелось увидеть фильм именно про события, связанные с этой загадочной фигурой. Он предложил мне найти сценаристов и заняться подготовкой к фильму. Я увлекся темой только тогда, когда сел читать историческую литературу, мемуары, документы. Сценарий писали мои друзья Илья Нусинов и Семен Лунгин. По их сценарию я делал свой первый фильм «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен».

Беседа И.Рубановой с Э.Климовым была опубликована в венгерском киножурнале «Фильмвилаг» в феврале 1982 года. В те времена имя Климова было настолько нежелательным, если не запрещенным, что о публикации подобной беседы с ним в советской прессе не могло быть и речи. Мы печатаем текст с небольшими сокращениями.

То, что мы тогда, в 1965 году, сочинили о Распутине, выглядело весьма странно, если не сказать — безумно. У нас было два Распутина: один — реальный, а второй — такой, каким его видели легенда, молва, сплетни. Извозчикам, солдатам, барышням он казался гигантом, всемогущим чудотворцем. Эффект несовпадения этих двух образов. Потом мы от этого раздвоения отказались. Работая над окончательной отделкой этой фигуры, мы понимали, что предложили зрителю не подлинное историческое лицо, каким оно было в действительности, но историческое лицо сквозь призму восприятия его современников и наших современников. Так что в какой-то мере наш Распутин — из мифа, хотя почти все его действия в фильме проверяемы по документам.

И.Рубанова. Итак, неожиданный материал и поиски нового подхода к нему. Как эта работа выглядела в контексте кинематографа 60-х? В 30—40-е годы в советском кино делалось много исторических фильмов. Как бы они ни различались по теме, по конструкции все они чрезвычайно походили один на другой: героическая фигура в центре, на первом плане, и время, эпоха в качестве фона.

Э.Климов. Возможно, за исключением «Ивана Грозного» С.Эйзенштейна. Там все организовано несколько иначе.

И.Рубанова. Но тому же Эйзенштейну принадлежит «Александр Невский», где, может быть, впервые задан императив советского исторического фильма: его героем должен быть позитивный исторический деятель. В «Агонии» совсем другой протагонист — даже по сравнению с «Иваном Грозным». Царь Иван IV Грозный был сложной, противоречивой, порой отталкивающей личностью, но историография признает за ним большие заслуги в создании русского государства.

Э.Климов. Это так.

И.Рубанова. Так вот, как ты чувствовал себя перед лицом такого необычного героя?

Э.Климов. Наше отношение к нему менялось. Я говорил о первом варианте сценария. Там подход был чисто сатирический. В нашем настроении многое оставалось от фильма «Добро пожаловать». Над сценарием мы работали долго. Шло время, менялся не только сценарий, менялся, прежде всего, я сам. Материал захватил меня, овладел мною. Я уже начал думать о кинематографе другого типа. Работая над фильмом «Спорт, спорт, спорт», я увлекся монтажно-хроникальным методом. Потом, после смерти М.И.Ромма, мы с Марленом Хуциевым завершили большой документально-публицистический фильм Михаила Ильича «И все-таки я верю...». Как раз в этот момент была запущена в производство «Агония». Это произошло скоропалительно. У меня даже не было времени внимательно пересмотреть сценарий. Буквально накануне съемок я понял, что хотя сценарий изменился, но совершенным отнюдь не стал. К тому времени умер Нусинов, и мы уже в процессе съемок лихорадочно переделывали сценарий вдвоем с Семеном Лунгиным. Первое следствие этих переработок: фильм разросся почти вдвое.

И.Рубанова. За счет чего? Ведь дело не просто в увеличении метража. Значит, как-то изменилась концепция картины?

Э.Климов. Во-первых, оказалось, что Распутину на экране не хватает чисто человеческих характеристик. А без этого невозможно раскрыть то, что можно назвать драмой Распутина. Второе коренное изменение состояло в том, что я понял: без выпуклого изображения исторического фона суть этой драмы показать нельзя. Фильм неминуемо сползет на дворцовую авантюру, историю вроде тех, что уже снимались на Западе.

И.Рубанова. Ты имеешь в виду картину Робера Оссейна «Я убил Распутина» по книге участника заговора князя Феликса Юсупова?

Э.Климов. И ее, и другие. Фильмов о Распутине довольно много, и они все однотипны. Стремление уйти от авантюрного жанра и побуждало к введению хроники.

И.Рубанова. Когда возникла идея хроники?

Э.Климов. Почти во время съемок. Поначалу хотели снимать короткие эпизоды, которые были бы «уличными» рефлексиями главной темы. Мы думали как бы из-за угла, из укрытия снимать город, толпу. Ведь персонажи нашей истории с ними впрямую не сталкивались — ни с народной бедой, ни с народным недовольством, ни вообще с народной жизнью.

И.Рубанова. Это задумывалось как блики объективной картины?

Э.Климов. Да, но снятые игровой камерой и в игровой технике.

И.Рубанова. Значит, хроника возникла в ответ на потребность в большей объективизации, то есть историчности в самом прямом смысле этого слова?

Э.Климов. Я решился на это, потому что в картине «Спорт, спорт, спорт» уже предпринимал попытку сочетать несочетаемое, по тем временам несочетаемое: игровые куски с хроникальными кадрами. Уточню: называя документальную часть хроникой, мы делаем это несколько условно. В эту часть помимо собственно хроники входят фрагменты старых игровых фильмов, обработанные нами под хронику. Кроме того, мы и сами снимали под хронику (например, эпизод «Тиф» — наша работа). Туда включен также большой документальный фотоматериал и наши подделки под старые фотографии. В фильме есть документальный фотопортрет Распутина, а рядом — в соседней сцене — актер Алексей Петренко в роли Распутина. Есть хроника: царь Николай II награждает солдатиков медалями, а в следующем кадре актер Анатолий Ромашин в роли царя. Мы сознательно шли на такие острые стыки.

И.Рубанова. Зачем? Не потому ли, что режиссерская концепция основывалась на двойной опоре? С одной стороны, индивидуальность и напряженность, эксцентричность постановочного стиля, а с другой — бесстрастное хроникальное начало?

Э.Климов. Да, именно в этом заключался формальный эксперимент.

И.Рубанова. Разве только формальный? Ведь хроника, этот огромный массив, стала почвой фильма. Она дала право представить дворцовую часть сюжета в тех деформациях, в той вздыбленности, какой советская режиссура до «Агонии», пожалуй что, не знала.

Э.Климов. Что такое хроникальные куски «Агонии»? Это всегда толпа, масса. Толпа движется, бурлит, она похожа на муравейник, она безлика, аморфна. Но вот какая-то вспышка — митинг, манифестация. И вдруг она взрывается и становится главным персонажем фильма.

И.Рубанова. Можно ли так сказать, что хроника и дворец — это два равноправных массива фильма? У каждого есть своя тема, и каждый независимо от другого до определенного момента ведет свою тему: лавина истории, которая катится через всю хроникальную цепь эпизодов, и усилия царя, министров, Распутина эту лавину обуздать, подчинить себе.

Э.Климов. Не только обуздать, но использовать и заработать на ней. Здесь и есть идейно-политический нерв картины. Бесчеловечное отношение верхов к низам и есть причина того исторического конфликта, который был разрешен Октябрьской революцией.

И.Рубанова. Теперь поговорим о главных персонажах «Агонии». Вот Николай II. Это один из самых непопулярных царей русской истории. Он был непопулярен из-за своей безликости, заурядности. Но про человека, которого играет Ромашин, так не скажешь. Это обыкновенный человек, но он внушает жалость. Я так понимаю это отступление от прототипа: не в том дело, что заурядный человек развалил империю, а в том, что человек, даже по-своему и порядочный, бессилен перед напором перемен. То есть фильм не о сильном или слабом царе, а о неотвратимости исторического движения.

Э.Климов. Это, кажется, самый сложный момент в концепции фильма. Вокруг него уже ведутся споры. Развитие русского государства достигло в 1916 году такой ситуации, когда назрела необходимость эпохального катаклизма. Безнадежно консервативный правительственный аппарат, власть — все

окончательно выродилось. Вырождение имело прямые симптомы: гемофилия наследника престола. Да и сама личность царя, безвольного, бесхарактерного, — это тоже вырождение. Вот интересная вещь. Николай II прозван Кровавым. А ведь он не был злодеем, как Иван Грозный или Николай I Палкин. Петр, например, самолично рубил головы стрельцам. Николай II был тихий, заботливый отец большого семейства — и вдруг Кровавый!

И.Рубанова. Можно, наверное, так сформулировать. Вырождение семьи Романовых, трехсотлетие которой как раз при Николае II отмечалось, выразилось в том, что полностью исчерпала себя политическая потенция власти. Именно политическая дегенерация Николая II привела его к неспособности управлять. И на фоне этого бессилия вырастают причудливые персонажи. Например, Распутин.

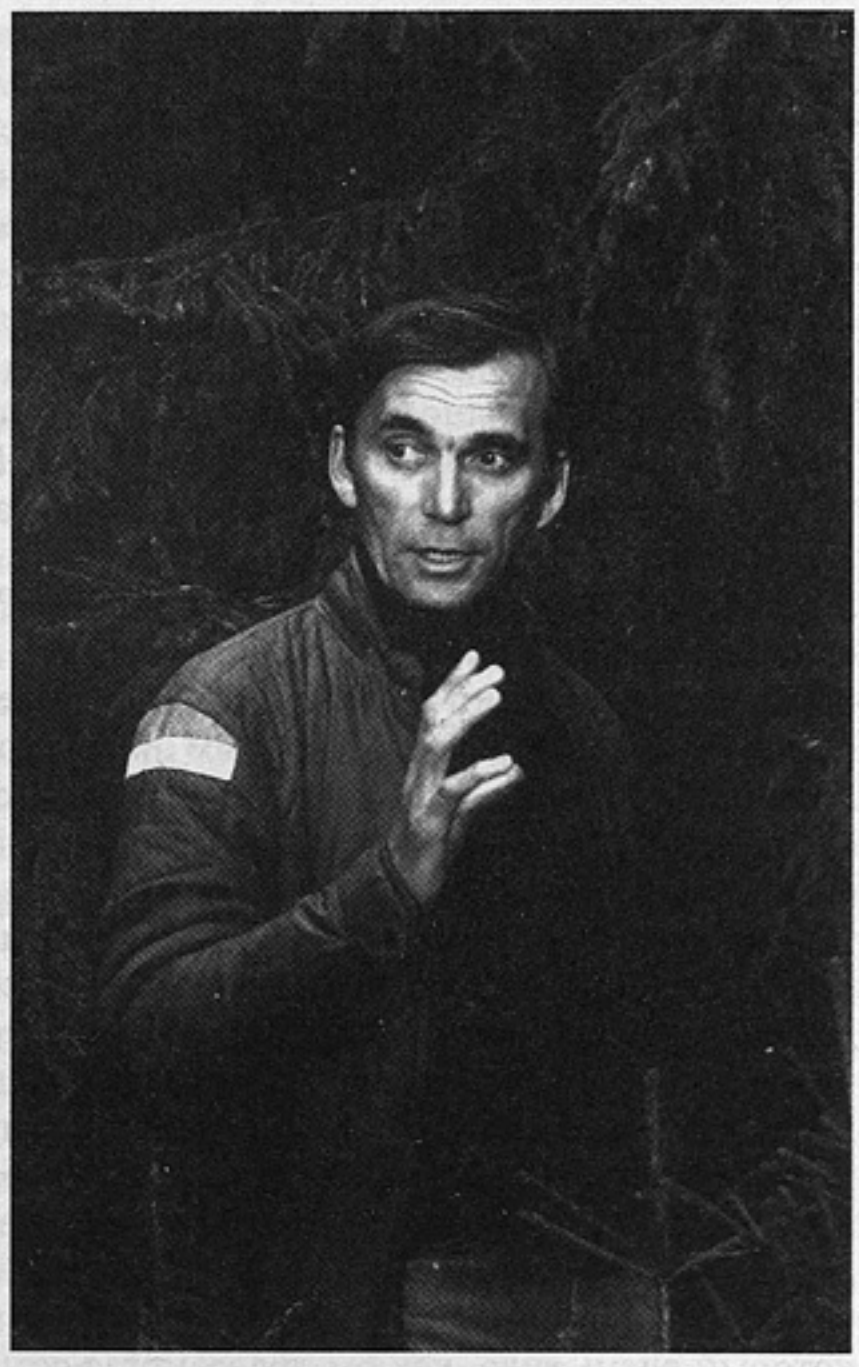
Э.Климов. Я хотел бы, прежде чем перейти к Распутину, вот что еще сказать о фигуре царя, какой она предстает в фильме. У нас Николай II — воплощение политической и государственной безответственности. На него со всех сторон давят разные силы, которым он не в состоянии оказывать сопротивление. Мы пробовали показать бессилие власти не лобово, публицистически, а через чисто человеческие комплексы царя. Например, в фильме есть сцена, когда царь стреляет в ворон. Для чего она? Из исторических свидетельств известно, что Николай II любил стрелять по воронам, и весьма метко попадал. Говорят, что это удавалось ему даже во время езды на велосипеде. Эта сцена не нами придумана, но смысл ее — наш. Мы хотели показать человека с парализованной волей, с нулевой самостоятельностью, который вдруг, в этой абсурдной борьбе с воронами, чувствует себя хозяином положения. Кроме того, для нас это была метафора: кровь на снегу — Кровавый царь. Он и тогда Кровавый, когда сам не стреляет. Еще в фильме есть одна важная цепочка эпизодов. Незадолго до убийства Распутина, когда он мечется по напряженно затихшему Петрограду, мы сняли крупный план царя, который очень тихо, как бы превозмогая сомнение, говорит в телефонную трубку короткое «да». А в другой трубке, в третьей — вниз по жандармско-чиновничьей лестнице — это «да» становится все громче, пока не превращается в звериный рев жандармского ротмистра, который орет команду казакам с шашками наголо. Так мы хотели сказать, что Кровавый — не тот, кто жесток сам по себе, но тот, кто в бессилии принять собственное решение может поддаться любому натиску. Распутин — это ведь тоже в значительной мере представитель сил натиска.

И.Рубанова. Итак, фильм — на предварительном этапе и во время съемок — рос в сторону усложнения главных действующих лиц — царя и Распутина. В «Агонии» и царь не плоский образ, потому что он не политик, а прежде всего приватное лицо, и два Распутина из первого варианта сценария совместились в один образ, что дало объем.

Э.Климов. Мы хотели показать своего рода драму Распутина, а у плоской, фанерной фигуры драмы быть не может. Между тем целый период русской истории называется его именем — «распутинщина». На встрече с венгерскими кинематографистами в Будапеште в сентябре прошлого года мы говорили о том, что породило Распутина. Конечно, в первую очередь, превратности истории. Хотя и сам по себе он был личностью незаурядной, наделенной немалыми способностями — врачевания, например (он был один из немногих, кому удавалось помогать наследнику-цесаревичу во время болезни), он умел мгновенно оценить любую ситуацию и подчинить ее себе и т.д. Вероятно, ему даны были и некоторые способности, которые на нынешнем языке называются парапсихологическими. И все же он был прежде всего порождением своего времени, поры жестокого кризиса власти и правящих классов.

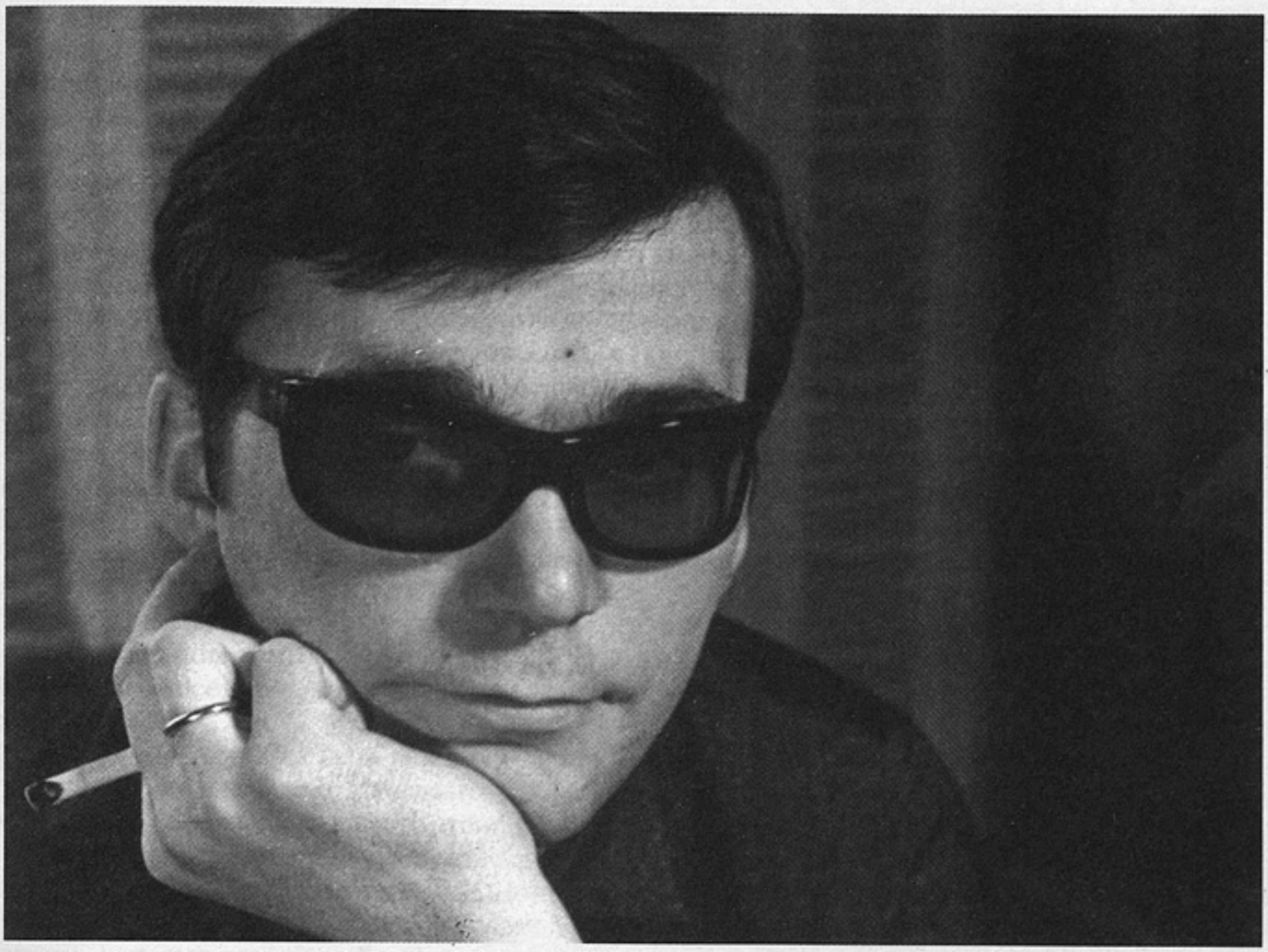
Надо еще помнить, что разрыв с народом, незнание его запросов эти классы пытались компенсировать то филантропией, то показным народолюбием. Распутин — в посконной рубахе, немытый, чавкающий — был для них представителем народа, которого они ублажали в салонах и дворцовых

Э.Климов на приеме у Президента Франции Ф.Миттерана (1987)

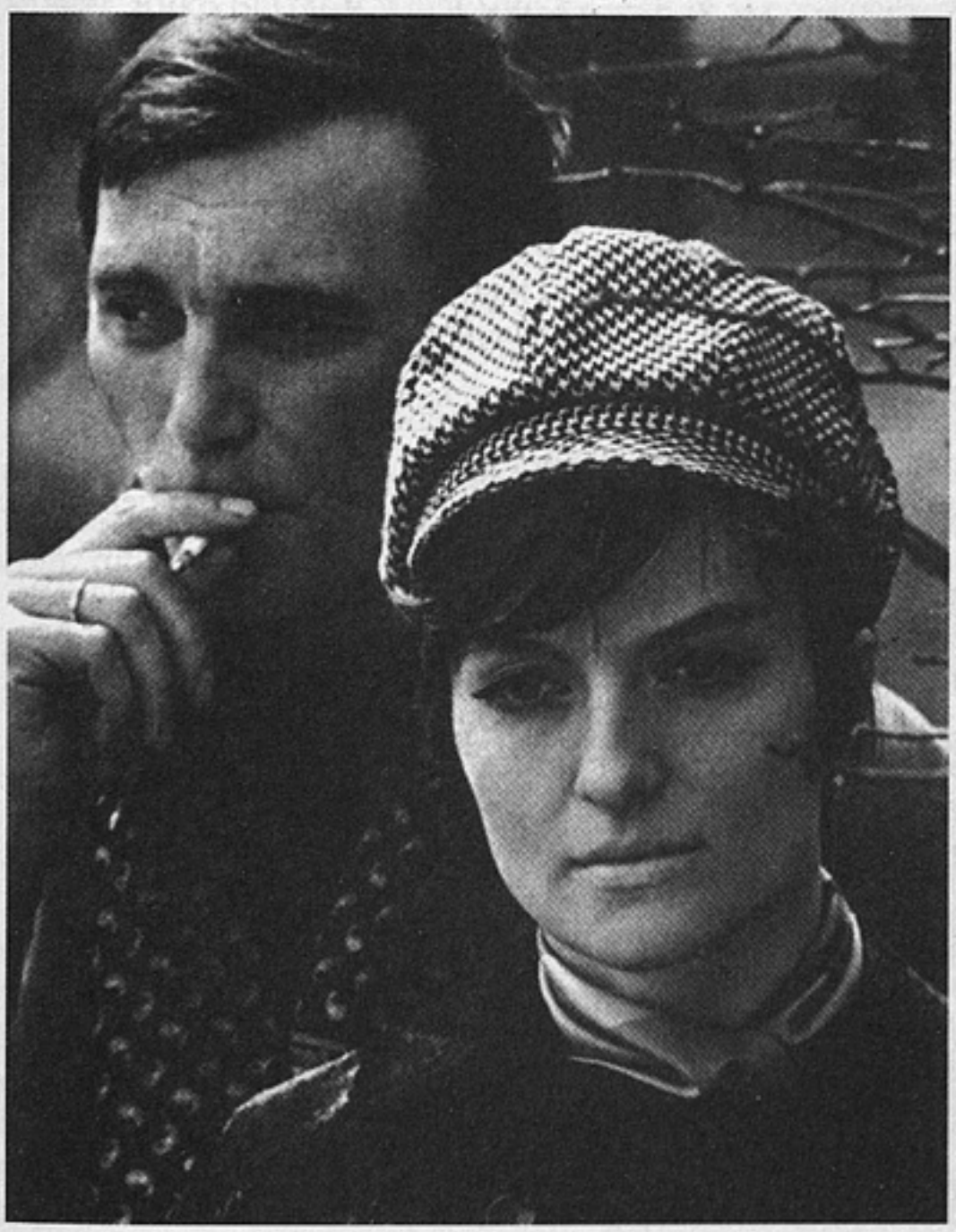


Э.Климов на съемках фильма «Иди и смотри»

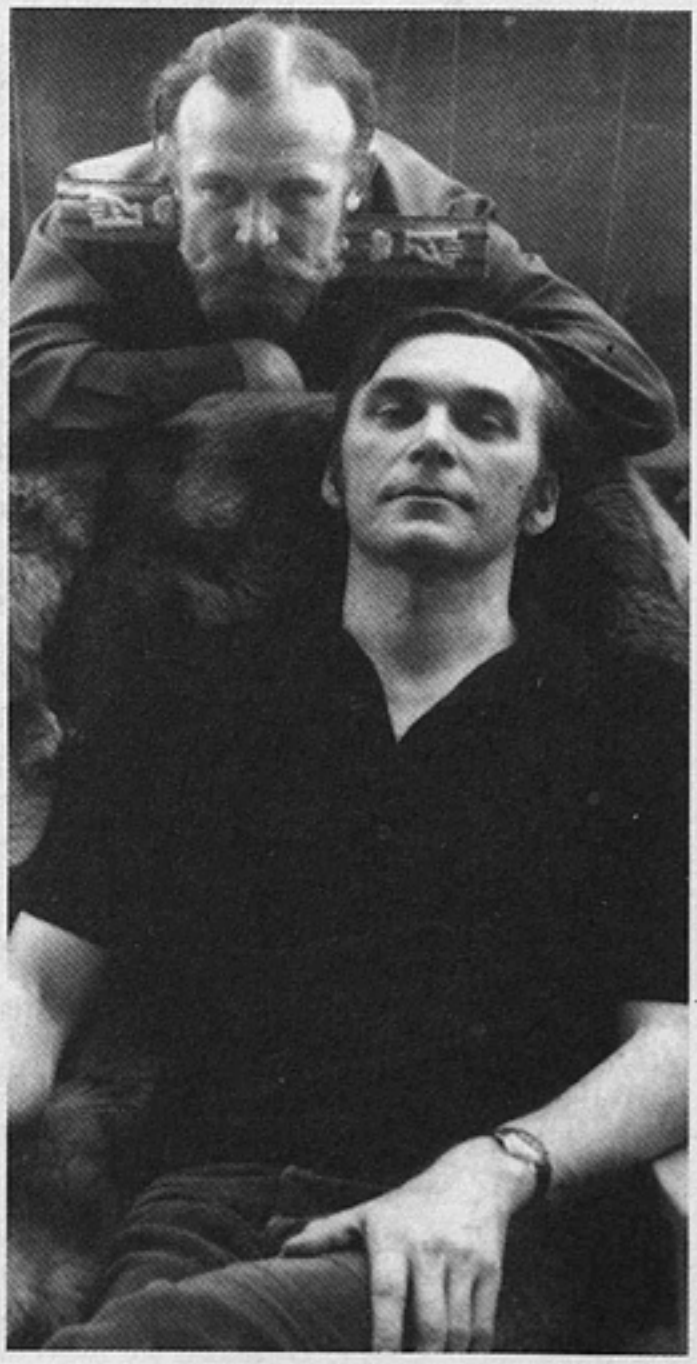
А.Адамович, Э.Климов на премьере фильма «Иди и смотри» в Берлине (1987)



Э.Климов (начало 60-х)



Э.Климов, Л.Шепитько (60-е годы)



И.Смоктуновский, Э.Климов
на пробах к фильму Агония»

покоях. И каким бы влиятельным ни казался Распутин, им манипулировали. Он не был субъектом, он был объектом в большой игре.

И.Рубанова. Еще один вопрос. Скажи, были ли образцы, художественные ориентиры, на которые хотелось равняться?

Э.Климов. Тут просто не ответишь. Одно знаю: такого фильма, такой книги, которым я хотел бы следовать, не было. Но был пример Феллини, великого для меня авторитета. Он как бы дал «добро» свободному повествованию, акцентированному игровому началу, карнавальности. Я бы определил сюжет «Агонии» названием пушкинской трагедии: «Пир во время чумы»...

А вообще, к «Агонии» у меня отношение критическое. Суть в том, что когда я начинал делать фильм, я еще внутренне и профессионально не был готов к нему, не дорос до его задач.

И.Рубанова. Может быть, это по ведомству извечной и святой неудовлетворенности художника?

Э.Климов. Нет, просто трезвое отношение к делу.

1982, март

ЭЛЕМ КЛИМОВ

Бездна

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИРИНА РУБАНОВА

Ирина Рубанова. Признаюсь, для меня все еще остаются загадочными несколько моментов, связанных с фильмом «Иди и смотри», хотя ты, спасибо тебе, посвящал меня и в первичный замысел, давал читать сценарий «Убить Гитлера», и в некоторые перипетии работы и прохождения окончательного варианта картины. Одна из загадок состоит в том, как возник этот замысел. Меня интересуют и внешние обстоятельства, и внутренние побуждения: какому моменту твоего самочувствия, твоего душевного состояния оказалась созвучна «Хатынская повесть» Адамовича.

Элем Климов. Внутренние побуждения, действительно, ты права, — это самое существенное, давали о себе знать давно, очень давно. Я с некоторых пор часто вспоминаю свое военное детство. Что я тогда видел, что переживал, что чувствовал. Детство ведь пришлось на войну. Но это были, как бы это сказать, нехудожественные мысли. Никакой формы, никакого облика, никакого ритма. В свое время схватился было за «Пастуха и пастушку» Астафьева, очень пронзительная вещь, но меня быстро убедили, что это не пройдет. И чего-то там мне не хватало, размаха, что ли. Но Астафьев так, мелькнул и исчез во мне. То есть внутреннее побуждение сделать свой фильм о войне, отдать долг и сказать свое слово, безусловно, зрело. Но не могло оформиться, потому что не попадался сюжет, я не находил своего материала.

И.Рубанова. Ты говорил о своих воспоминаниях — Сталинград, эвакуация, послевоенные годы... Не было желания на этом строить фильм?

Э.Климов. Что-то в мозгу мелькало, но...

И.Рубанова. До дела не доходило?

Э.Климов. До дела не доходило, хотя я и думал, что когда-нибудь что-то личное о войне сделаю. А потом эти поиски и сомнения привели меня к Адамовичу. И круг замкнулся.

Но была еще иная, глубинная причина — недовольство собой после «Агонии», о чем я талдычу давно и постоянно. Оно возникло сразу после завершения фильма — меня совсем не удовлетворяет то, что я с этим материалом сотворил. Много видимой, навязчивой режиссуры, и много вещей, которые не сделаны по-настоящему, учитывая, что я имел превосходных исполнителей, ну хотя бы Алексея Петренко.

И.Рубанова. Какой он исполнитель, выяснилось ведь только в процессе работы.

Э.Климов. Я как-то с «Агонией» внутренне быстро рассчитался, и возник некий комплекс недовольства собой. Мне казалось, что я сквозь пальцы пропустил замечательный материал, который давал возможность и режиссеру, и актерам, и всем прочим сделать нечто иное. Потому что теперь — фантасмагорический момент! — если бы я снова делал этот материал, делал бы его по-другому, совсем по-другому.

И.Рубанова. Изменилось время, изменился ты...

Э.Климов. Это отговорка. Так каждый может по любому поводу сказать. Я стал искать материал, где бы мог реабилитировать себя в собственных глазах. Довольно скоро кто-то подсказал мне «Хатынскую повесть» Алеся Адамовича. Она меня сразу захватила, сразу. Мы вскоре с ним познакомились, с Алесем Адамовичем...

И.Рубанова. Все это происходило до того, как Лариса стала снимать «Восхождение»?

Э.Климов. До того. Сейчас я тебе скажу когда. «Агония» закончена в 75-м, значит, мы уже в начале 76-го начали с Алесем работать. А Лариса тоже в 76-м снимала «Восхождение», так что это происходило параллельно.

Мы долго и мучительно писали сценарий, фильм рождался сложно. Но надо сказать, что Адамович меня познакомил с другой книгой, инициатором которой он был, — «Я из огненной деревни». Это книга свидетельств людей, которые пережили Хатынь, чудом остались живы. Ты знаешь, Адамович, Янко Брыль и Владимир Колесник за свой счет, на своей старенькой машине, с магнитофоном и с фотоаппаратом объездили огромное количество белорусских деревень, выискивая этих людей. Нашли, записали, сфотографировали, даже пластинку вложили гибкую в эту книгу.

И.Рубанова. Это документальная книга?

Э.Климов. Документальная. Может быть, один из фрагментов окончательной правды о войне. Потом Алесь Адамович и Даниил Гранин тем же методом сделали «Блокадную книгу». Это тоже книга свидетельств. Я к тому, что «Хатынская повесть» — художественное произведение. А вот эти документальные книги — они мера правды. Ее, эту правду, уже нельзя не принимать во внимание.

И.Рубанова. Ты имеешь в виду правду записанных событий?

Э.Климов. Саму запись событий, детали, ощущения людей, масштаб этих событий...

Немцы быстро захватили Белоруссию, Минск пал, по-моему, через семь дней после начала войны. Сперва людям казалось: все не так страшно, жить можно. Хотя, естественно, бои, жертвы первые — словом, война. Но потом выяснилось, что жить невозможно, а белорусы умеют сопротивляться. Немцам это не понравилось...

События в Белоруссии не вписываются в план «Ост» — план уничтожения восточных славян. Я читал инструкцию Гиммлера (она приведена в «Огненной деревне»), где, в частности, предлагается уничтожить все или почти все население Белоруссии, оставив лишь минимум людей-рабов, чтобы они строили на этой территории немецкие колонии. Распахать всю Белоруссию, изменить полностью ее природу, чтобы это было некое гигантское поле, засеянное коксогызом (из коксогыза добывается только резина, в пищу он не идет). Поэтому Адамович правильно говорит, а он знает лучше меня этот вопрос, — на территории Белоруссии проводилась репетиция того, что постепенно в той или иной форме должно было случиться со всеми

покоренными народами Европы. И по этим причинам в Белоруссии настал ад, ад геноцида, когда жгли, убивали, уничтожали. Что там творили каратели, никакое воображение, даже безнадежно больное, не в состоянии представить. Я знаю столько случаев, которые в фильме показать невозможно. Ну невозможно на это смотреть. Как сожгли, например, одну деревню — взрослых всех согнали в амбар, а детей оставили. А потом, пьяные, окружили их с овчарками и заставили овчарок съесть детей. То есть это уже убийство как извращение.

И.Рубанова. Шабаш смерти.

Э.Климов. Детей сажали на колья в заборе...

И.Рубанова. Наверное, что-то такое гнойное вскрывала в человеке эта работенка.

Э.Климов. То самое, о чем Достоевский сказал: «Человек — это бездна. Ты в нее смотришь, а она смотрит в тебя». Оттуда может такое выползти из человека? Это важная линия фильма: во что могут превратиться люди, когда переступают порог нравственности, морали. Это уже не война, а тотальное убийство и озверение.

Короче. После встречи и разговоров с Адамовичем я вдруг ясно понял: вот она, моя тема, где можно святое дело сделать, рассказать о величайшей трагедии целого народа, о войне, которая, как мы сейчас говорили, перерождается в подобие ада. И посмотреть на человека в пограничной, экстремальной ситуации: что он такое есть и что он может выдержать. И увидеть, насколько сильны человек и народ, который может такое вынести.

И.Рубанова. Хотелось бы понять, как возникла шоковая эстетика фильма, его, я бы сказала, режущая острота. Кому-то это нравится, кого-то отталкивает, здесь впечатления и суждения разделились, ты знаешь об этом. Многие наши критики и зрители, а также восточные немцы (с которыми мне приходилось разговаривать) недоумевают вот по какому поводу. Тема законная, не придуманная, взятая из жизни, это бесспорно. Но обращение с материалом, эстетическое его формирование вызывают вопросы. Подобное отношение к материалу было в первых советских фильмах об ужасах войны «Она защищает Родину», «Радуга». Но тогда это преследовало и агитационную цель, подобно военным плакатам и легендарному стихотворению «Убей его». Что ты можешь сказать на этот счет? Если тебе захотелось восстановить именно детские, первичные ощущения от войны, сформированные, в том числе, и теми фильмами и плакатами, то почему, по какой причине?

Э.Климов. От подобной критики мы защищены тем, что народ не забыл ничего, он не может забыть. Эта память продолжает жить в генах детей и внуков, еще живы многие, кто сам пережил все это. И она, эта война, вошла в кровь народную. Никакие мемориалы, какими бы прекрасными они ни были, как тот же Хатынский, не могут унять эту боль и заглушить память, понимаешь?

И.Рубанова. Все так. И одновременно «Иди и смотри» — весьма эстетизированная вещь.

Э.Климов. Там многое красиво, ничего не скажешь.

И.Рубанова. Ты не делал белорусскую картину.

Э.Климов. Нет, естественно, тема шире.

И.Рубанова. Надо начать с того, что это универсальная картина.

Э.Климов. Мы сейчас к этому подойдем. Но конкретика фильма вся белорусская, и все, кто снимался, — белорусы, которые видели войну или хорошо о ней знают.

И.Рубанова. Кроме Алеши Кравченко...

Э.Климов. Да. Очень важно было насытить его информацией, «перевоплотить» его в белоруса, да и он очень постарался. Кстати, он хорошо говорит по-белорусски, сам научился.

Знаешь, говорят: тот, кто забывает свое прошлое, обречен пережить его заново. А сейчас мир так тревожен, каждый день на Ближнем Востоке, где-

то еще свершаются свои Хатыни. Убивают женщин, детей, беззащитных людей, в общем, расправляются с народом и вершат его судьбы. Кто-то сказал, что Хатынь была репетицией Хиросимы, что это наша Хиросима. А Хиросима — репетиция того, что с нами всеми может произойти. После этого уже ни фильмов, ни критики фильмов больше не будет. Мир чреват огромными опасностями.

Теперь о том, о чем ты спросила. У каждого человека как бы два сознания — бытовое и высокое...

И.Рубанова. ...историческое.

Э.Климов. Высокое сознание отличает человека от других существ. Но живем мы бытовым сознанием, и как бы там ни кричали газеты, что бы ни показывал телевизор, бытовое сознание побеждает. Чтобы бытовое сознание стряхнуть, поднять зрителя к высокому сознанию, то есть вернуть его к его сути, необходимо потрясение. Для этого требуются острые, шоковые формы. Фильм называется «Иди и смотри», ты, конечно, знаешь, что это рефрен Апокалипсиса.

Вот сумма причин, по которым мы шли этой дорогой. Когда мы начали работать, мы другого пути не видели, кроме как добираться до подлинных фактур поведения наших персонажей. Чтобы зритель оказался как бы сам в центре этих событий и забыл про режиссера, оператора, художника, актеров... Многие говорят, что с определенного момента картины про нас забывают, и слава богу. В какой-то мере фильм «Восхождение» добился этого эффекта отождествления, когда кажется, что вроде как с тобой все эти катаклизмы происходят.

И.Рубанова. Что ты думаешь о насилии в искусстве? Не только в связи со своим фильмом. Видел ли ты картину Пазолини «Сало, или 120 дней Содома», кстати, тоже о войне и фашизме, которая дальше всех ушла по этой дороге?

Э.Климов. Нет, не видел, к сожалению, не вышло.

И.Рубанова. Но видел, наверное, что-то другое. Такого много в современном кино. И не происходит ли через показ этих безумных ужасов и безмерных страданий выработка зрительской привычки к ним? Согласись, ведь такая опасность есть.

Э.Климов. Да, конечно, происходит привыкание к насилию.

И.Рубанова. Скажем, «Ночной портье». Очень сильное произведение, но там измывательства над человеком, унижение его достоинства облачены в какую-то зловещую красоту.

Э.Климов. Важна авторская позиция. Показ насилия — это протест против него или мода, коммерция? Тут эффект снежного кома. Показал насилие — в следующем фильме надо поперчить еще крепче, а потом еще и еще, и у зрителя вырабатывается привыкание, что-то похожее на наркоманию. А если к тому же здорово сделано, испытываешь соблазн и самому совершить нечто подобное. Кинематограф показывает жизнь в формах самой жизни, и часто для фильмов — западных, в частности, — специально придумывают сюжет, чтобы показать насилие. В картине, о которой мы ведем речь, это *непридуманное* насилие, *такое было*... Мы только отражаем то, что было.

И.Рубанова. Происходит, с одной стороны, привыкание зрителя, а с другой...

Э.Климов. ...эскалация насилия в жизни. Насилие заполонило мир, въелось во все его поры. Почему люди убивают, насилуют, истязают друг друга? У меня нет ответа на этот вопрос, но он меня преследует.

И.Рубанова. Уже сорок лет, как кончилась Великая война, и сорок лет мир не живет без войны. Война идет именно в этих, в бандитских формах. Война без правил, когда на маленькие народы наваливается гигантская сила. Процесс насилия предполагает жертву и насильника. Насильник ведь тоже человек. И как таковой он, наверное, тоже является предметом искусства.

Э.Климов. Да, безусловно.

И.Рубанова. В «Иди и смотри» есть эта тема, хотя она и не основная.

Э.Климов. Правильно, не основная, но она присутствует. Потому что кто это все делает? Это же люди делают. Как бы мы их там ни обзывали, но это люди. Почему одни жертвы, а другие — насильники? И во что могут превратиться и те, и эти?

И.Рубанова. «Иди и смотри» может быть причислен к огромному, длинному ряду фильмов антивоенных, антифашистских. У подобных картин всегда есть две духовные доминанты: с одной стороны, страдания безмерные, ужасы невиданные, а с другой — сопротивление, несмотря на все страдания. Почти во всех фильмах, согласись, начиная с самых ранних — «Она защищает Родину», «Рим — открытый город», «Пепел и алмаз», — во всех выдающихся фильмах есть тема сопротивления, желание сохранить честь свою или народа. Даже не честь, а просто...

Э.Климов. ...свое будущее сохранить.

И.Рубанова. Сохранить будущее — эта тема очень сильно реализована.

Э.Климов. Есть как бы внутренний аспект: во что война может превратить крестьянского мальчика, а он ведь плоть от плоти своего народа? Обстоятельства могут превратить его в монстра, в нелюдь, в убийцу – в общем, обстоятельства против него. И для этого нам понадобился монтаж хроникального в основном материала: время откручивается назад, перед нашим героем младенец Гитлер, и мальчик должен решить, стрелять в младенца или не стрелять в младенца. Он не стреляет, хотя и помнит, что это невинное создание, став взрослым, сделало с его народом.

И.Рубанова. У Брехта есть: «Еще способно плодоносить чрево, которое...

Э.Климов. ...вынашивало гада». Мы предоставляем нашему герою право расстрелять, так сказать, историю.

И.Рубанова. Это фигура речи и историческая гипотеза.

Э.Климов. Естественно. Но мы психологически подводим мальчика к этому.

И.Рубанова. Как хочешь, но то, что этот мальчик не стреляет в мальчика Гитлера, — неправда. Я в это решительно не верю. Этот мальчик будет стрелять.

Э.Климов. Ну, хорошо, это авторское предположение.

И.Рубанова. Это больше, чем просто авторское видение. Это манифест, некий гуманистический проект. А вот скажи, пожалуйста, права я или нет, что огромная сцена острова изгнания связана с темой самостояния, с которой и я себя связываю внутренне, когда думаю, как выстоять, сохранить себя, не дать себя исказить — ни угодничеством, ни сотрудничеством, ничем? Эта крестьянская массовка, причитающая всеми голосами столетнего фольклора, ведет основную тему духовного сопротивления объятых ужасом, но все же несломленных людей, сохраняющих в себе человеческое.

Э.Климов. Они остаются людьми, и, конечно, этот остров в значительной степени метафора или модель истории. То есть когда Алексей соединяется с теми, кто на острове, а потом снова от них уходит, он чувствует себя одним из них. Поэтому я и говорю: он несет тему народа. А потом он опять попадает в эту деревню несчастную, где вместе со всеми оказывается в кошмарных обстоятельствах. Поэтому то, что он один вышел оттуда, словно бросил их там, — груз на его совести.

Кстати, я консультировался с психологами, с психиатрами. Вернее, еще сценария не было, я им просто задал вопрос: что может произойти с человеком после такого стресса? Сойдет с ума? Но мы не хотим клиники. Мне ответили: он уснет, сон — спасение для организма. Герой наш тоже уснул, потому что иначе сошел бы с ума.

Многие жертвы из «огненных деревень» рассказывают и другое: «Я уснула под трупами, когда всех расстреливали. Потом каратели ушли, я выползла, смотрю: все лежат — дети мои здесь, родные, все соседи лежат, все убитые, никто уже не шевелится, вечер. Я пришла на берег реки и поняла, что никого уже в мире нету, я одна. А что ж я жить-то буду? Я решила утопиться».

И.Рубанова. Мы уже говорили о том, что незнакомые зрителю лица на экране гарантируют фильму дополнительную подлинность.
Э.Климов. Мы руководствовались принципом снимать в предельно подлинных обстоятельствах.
И.Рубанова. В первом варианте все-таки предполагалось участие известных актеров. Стефания Станюта должна была играть.
Э.Климов. Она не была тогда известной актрисой... Я предполагал, что старосту сыграет Петренко. Но, в общем, все это были игры... Знаешь, может, и хорошо, что я не тогда, а сейчас этот фильм снимал. Что-то во мне изменилось за эти годы.
И.Рубанова. Ты считаешь, что принцип работы с непрофессионалами себя полностью оправдал?
Э.Климов. Другого пути я не видел и не вижу. Если бы я сейчас начинал фильм, вообще ни одного актера в нем не было бы.
И.Рубанова. Большинство из непрофессионалов были причастны к тому, что предстает на экране, и таким образом они возвращались к себе, а не влезали в чужую шкуру?
Э.Климов. И понимали, для чего они это делают. Старик, который старосту играет, на этом острове был. Он и начинает фильм. Но чтобы оценить его актерский подвиг, надо понимать психологию и особую этику деревенского человека. Его, совершенно раздетого, а вокруг четыреста баб, дети, полкилометра несут по болоту на носилках, потом кладут на мокрый мох, все вокруг стоят, а он еще должен монолог произносить. Это не так просто для него, он же не актер. Тем не менее мы синхронно этот кусок сняли, он сам все сказал, это его голос.
И.Рубанова. Я была уверена, что это актер.
Э.Климов. А вот и нет. Это и есть наш старик. Казимир Рабецкий.
И.Рубанова. Поляк.
Э.Климов. Да. Человек, очень пострадавший в войну, с пробитой головой, с туберкулезом. И недавно его дочка погибла. В общем, многое на его долю выпало, но он не потерял ни жизнелюбия, ни юмора. Какой-то он жутко живучий. И талантливый человек.

Важно было проявить в них эту память, задеть за живое. Много пожилых людей снимались, а работали мы как раз в тех местах, где все в войну и происходило. Там буквально каждая деревня пострадала. О чем бы ни зашел разговор, через две минуты он переходит на войну. Невозможно от этого уйти. И поэтому они снимались. Нам их и жалко было, потому что они должны были второй раз все пережить. Мы, признаюсь, довольно жестко, серьезно с ними работали. А люди все-таки наивные. Кто-то пустил слух, что их действительно сожгут, мол, бегите отсюда, киношники — это такие черти, они все могут сделать. И когда мы подожгли амбар, вокруг стояла огромная толпа, ждала этой съемки. Мои помощники предложили трех-четырех человек в амбар завести, чтобы они из окон высовывались, а потом через заднюю дверь оттуда выбежали. Там через десять секунд уже бы все погибли, трагедия произошла бы. И вдруг во время съемки я слышу вой за спиной. И думаю: вот какое впечатление зрелище производит. Нет, оказывается, один шутник — он играет переводчика с завязанной шеей — пошутил: ну, говорит, бабы, ничего, не горюйте, там всего семь человек осталось. И такой вой поднялся!
И.Рубанова. Знаешь, мне, честно сказать, не нравятся в картине пустые горящие дома. Может быть, этим бабам и кажется, что там кто-то есть, а я вижу, что горят декорации...
Э.Климов. А это не декорации, мы жгли пустые деревни.
И.Рубанова. По-моему, ты отходишь от своих же принципов подлинности. Я бы это убрала.

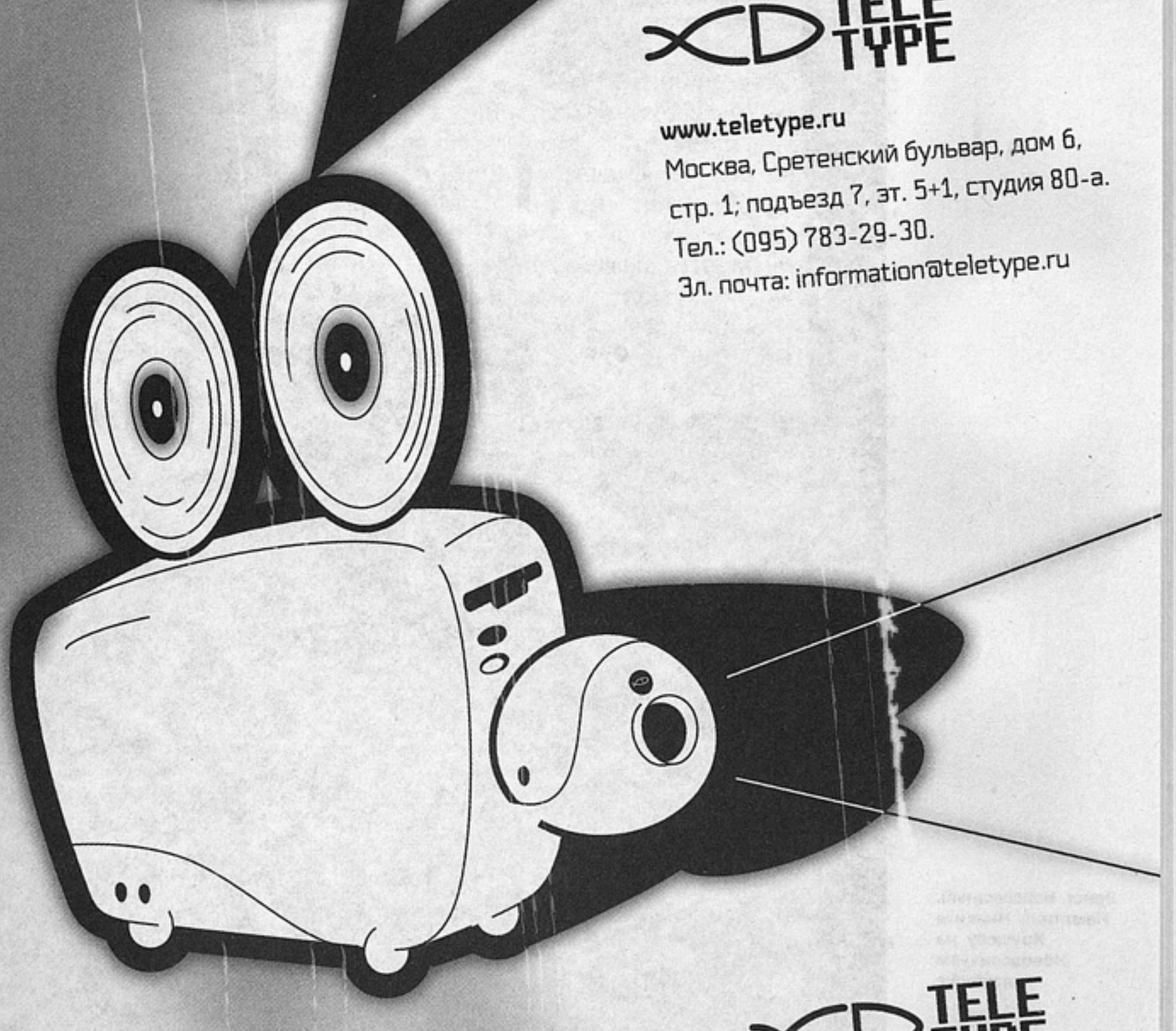
Я думаю, что и ты, и Адамович, видимо, отдавали себе отчет, что картина может вызвать сильное недовольство публики в других странах, прежде всего в Германии.

Э.Климов. Мы это понимали, конечно, но менее всего этим заботились.
И.Рубанова. Вы считали, пусть они сами разбираются?
Э.Климов. Конечно. Вот один, кстати, западный немец, молодой, умный человек — он очень высоко оценил картину — подошел после просмотра и сказал мне: «Элем, это мы должны были сделать эту картину. А сделали вы».
И.Рубанова. В том-то и дело. Об этом и мой вопрос.
Э.Климов. Но они же не делают об этом картины. А ты знаешь, что про Хатынь никто в мире не знает? Никто. Про Катынь знают, поскольку вокруг нее много сложных борений. Катынь — это под Смоленском, Катынский лес. А Хатынь — одна из тысяч сожженных немцами белорусских деревень. Про нее все забыли и не хотят ничего знать.
И.Рубанова. Не знали, это же война в тылу.
Э.Климов. У нас же пишут, что-то издают на эту тему.
И.Рубанова. Адамовича не издают.
Э.Климов. Не хотят люди это вспоминать.
И.Рубанова. Конечно. Как мы не хотим про Катынь, извини меня, вспоминать. Есть ли у тебя намерения в ближайшее время работать и над чем?
Э.Климов. Намерения-то есть, но...
И.Рубанова. А силы?
Э.Климов. Силы вроде бы есть.
И.Рубанова. А возможности?
Э.Климов. Я хочу «Бесов» делать. Мечтаю давно, ты знаешь, и вроде как к этому подошел. Как мне кажется, смогу. Может, практика покажет обратное, но сейчас у меня такое чувство, что смогу. Вопрос в том, как это дело решится, дадут — не дадут... Мне сказано было: «Да нет, да зачем, ты же знаешь, сколько в этом романе напластовано всякого...» С него, с романа, еще не сняты обвинения. Я говорю: «Может, хватит? Уже новые времена».
И.Рубанова. Обвинения сняты. Если в Госкино не знают об этом, их надо просветить.
Э.Климов. В общем, разговор такой: «Давай-давай, подумай, я там посоветуюсь, ты тоже подумай, перечитай...»
И.Рубанова. А не хочешь что-нибудь этакое беззаботное сделать?
Э.Климов. Беззаботное? Ну вот у нас был сценарий с братом Германом, он, правда, не очень беззаботный. Приключения немца в России XVIII века.
И.Рубанова. Ничего себе беззаботный сценарий!
Э.Климов. Ну да, страшненький, но там много смешного.
И.Рубанова. К тому же гигантская постановочная работа!
Э.Климов. Да, гигантская.
И.Рубанова. Значит, ты теперь хочешь только эпопеи делать?
Э.Климов. Нет, просто прилив энергии имеет место.
И.Рубанова. А просто для разрядки ничего не предполагается?
Э.Климов. На разрядку все равно уйдет два года, понимаешь? Никуда не денешься, таков процесс. Два года я на разрядку пущу, мне будет уже пятьдесят четыре. А в пятьдесят четыре сложнее, чем в пятьдесят два, большую картину делать, такую, где надо действительно выложиться.
И.Рубанова. А так ты пять лет будешь пробивать тему.
Э.Климов. Посмотрим. Хотя энергия и бродит, а мне надо поехать отдохнуть. Я все-таки год работал без выходных...

1985, сентябрь

Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

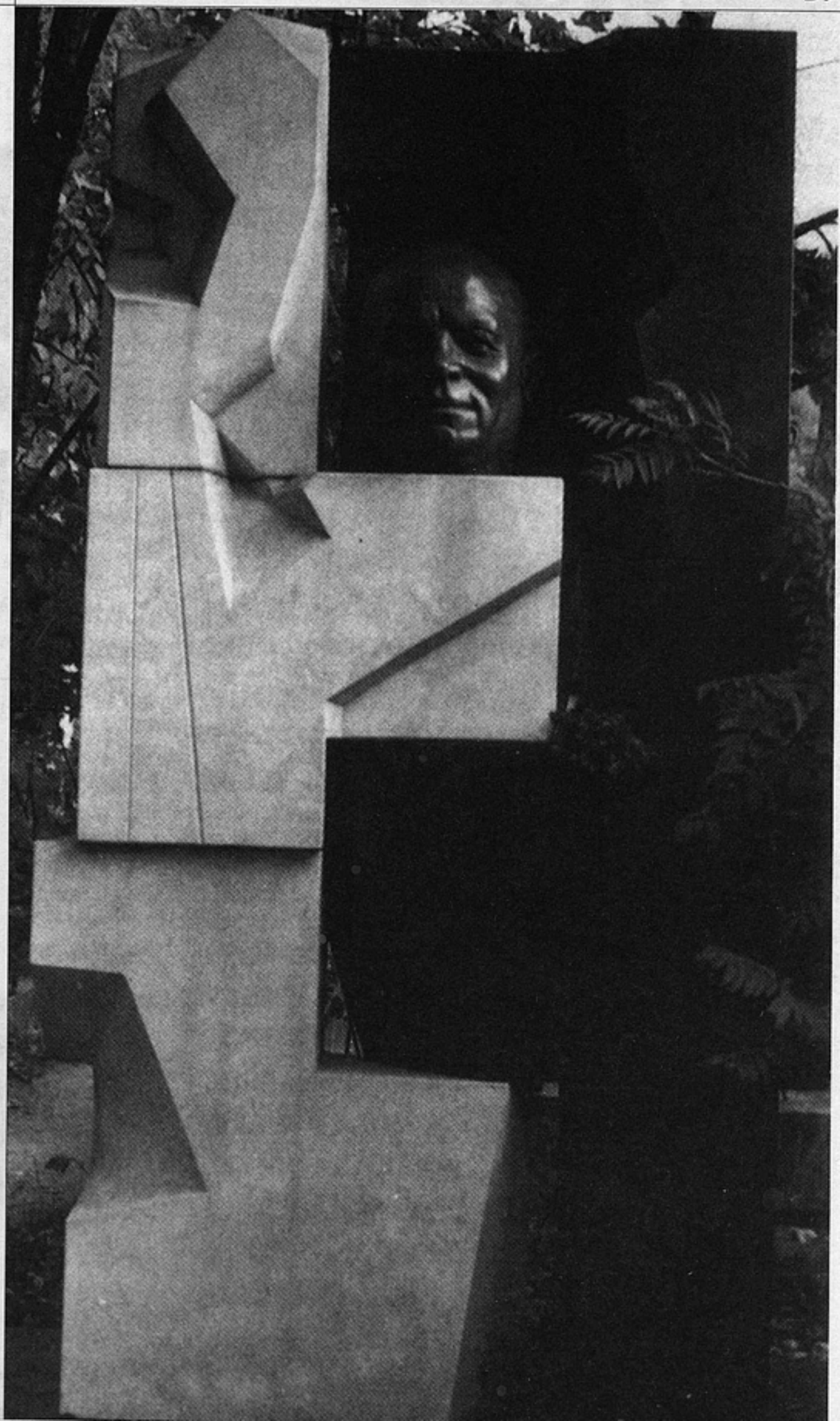
ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!



TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1; подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

TELE TYPE



Эрнст Неизвестный. Памятник Никите Хрущеву на Новодевичьем кладбище

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

Культурные войны в СССР

То, что кровью написано, тяжело переписывать набело.
Никому еще это не помогло.
Я — последний поэт коммунизма, которого не было,
И, наверное, быть не могло.

Евгений Евтушенко

Время молодое

50—60-е в СССР были годами всеобщего омоложения. Количество юных превысило количество взрослых. Другое дело, кто когда реализовался. Это омоложение обеспечил не только послевоенный бэби-бум, запреты абортов, культивирование семейных ценностей и консервативного сексуального поведения. Вторая его причина — гибель тех пожилых людей, которые не выдержали военных невзгод. Население в возрасте до тридцати лет стало наиболее многочисленной группой. Можно себе представить, насколько трудно было тогдашнему режиму иметь дело с такой массой — полных жизни, юношеской агрессивности, идеализма и амбициозности молодых людей — юных тел и душ. Конечно, большинство из них разделяли господствующую идеологию и были носителями особой советской — сталинской — культуры.

«Национальная по форме, социалистическая по содержанию», эта культура, безусловно, приспосабливала раннюю советскую — интернациональную по духу и революционную — культуру к большинству населения страны и, в первую очередь, к славянскому, к великорусскому. Без такой адаптации советский политический класс вынужден был бы осуществлять свое господство только с помощью прямого насилия. Принятая после коллективизации и индустриализации Конституция 1936 года стала фундаментальным основанием всей советской культуры, в том числе и современной российской. Точно так же, как созданная в ту эпоху экономическая, социальная и ценностная инфраструктура до сих пор поддерживает физическое существование народов бывшего Советского Союза.

Сегодня даже трудно себе представить, насколько сильны и многообразны были механизмы — партийные, комсомольские, профсоюзные, — контролировавшие сознание и поведение послевоенного поколения советских людей. Ведь, несмотря на достигнутый общенациональный культурный консенсус (включая сопутствующие «противоречия» и культурную неоднородность), с конца 30-х годов в СССР стали проникать артефакты, не согласующиеся с доминирующей культурой. Это робкое проникновение «чужого» позволяет говорить об относительном плюрализме и многосоставности культуры даже в период так называемого тоталитаризма.

Накануне войны с Германией в Союз, как известно, были включены Прибалтика, Западная Украина и Белоруссия, где советская культура толь-

ко начинала внедряться. Эвакуированные в глубь страны беженцы с этих территорий в глазах уральцев и сибиряков, не говоря уже о жителях советского Туркестана, выглядели чуть ли не пришельцами с другой планеты. Еще большим шоком стала для красноармейцев Восточная и Центральная Европа. Корреспондент одной из газет, направленный в Германию за неделю до подписания договора о ненападении между СССР и Германией, был поражен увиденным благополучием, тогда как пропаганда твердила о безработице и голоде. Кожаные кресла в поставляемых по ленд-лизу американских танках, дареные голливудские фильмы, простая банка американской тушенки — все это в глазах советского обывателя свидетельствовало о превосходстве капитализма. Все иностранное, любая изготовленная за пределами СССР мелочь существенно подрывали культурную гегемонию ВКП(б).

После Победы и гонений конца 40-х поздняя сталинская правящая верхушка еще некоторое время обеспечивала превалирование довоенного отношения к жизни — отсутствие свободы, невыносимую затхлость атмосферы, безынициативность, невозможность творчества. Чего стоило раздельное школьное обучение! Искусство воспевало мифы социальной архаики: уничтоженных еще в гражданскую войну казаков («Кубанские казаки» Ивана Пырьева, 1949); патриархальную семью («Большая семья» Иосифа Хейфица, 1954). Живопись копалась в жалком быту: «Опять двойка» (1952) Федора Решетникова, «Вратарь» (1949) Сергея Григорьева. Атмосферу той эпохи замечательно передают посвященные ей картины Комара и Меламида.

После смерти вождя давление молодежи на общество наконец пробивается на поверхность, выражаясь в разных формах и сферах. Юность начинает понемногу влиять на саму атмосферу, настроение, ритм жизни. Жизнелюбие, оптимизм, беспечность, энергия, свежий воздух врываются в открытые окна. Этому способствуют восстановление страны, идеология XX съезда, освоение целины, развернутая модернизация — «стройки коммунизма».

Первое действующее лицо в искусстве того времени — свет, вернувшийся из 20—30-х. Вырвавшийся из-под контроля жестокого «отца» солнечный свет — субстанция свободы — залил холсты и киноэкраны. В период идеологических и культурных гонений «наблюденные» эффекты освещения в живописи становятся заменителями более радикальных формальных новаций. Из 20-х же импортируются энтузиазм и зрительные формы молодежности, придуманные тогда художниками ОСТа. «Вольный ветер», поднявшийся еще в скульптурном опусе Анны Голубкиной «Березка» (1927), развевает волосы, от него поднимаются и липнут к телу юбки. Чуть косолапые, мускулистые, загорелые простонародные юноши и девушки варят сталь, стоят за станками, пилят, строгают, пашут, кладут кирпичи, водят машины, сплавляют лес, пасут колхозные стада, купаются в протекающих через советскую Евразию реках, в морях, ее омывающих, спят в теплушках, палатках, стогах, веселятся на открытии только что возведенных объектов и комсомольских свадьбах.

«Образованные мещане»

В конце 50-х получил широкое распространение «незаконнорожденный» культурный тип, отлившийся в образ стиляги — более образованного, чем большинство населения, молодого человека, горожанина. Он уже не чувствовал сталинскую культуру своей. Своей он скорее ощущал современную западную. Стиляга — ее агент, а значит, враг всего советского.

Политическим революциям всегда предшествуют революции культурные. И если принять гипотезу, согласно которой интеллигенция, или, как писал Михаил Лифшиц, «образованные мещане», была сословием, претендовавшим с начала 50-х годов на культурную гегемонию, то понятно, насколько остро было это противостояние.

Западник в России фигура не новая. Да и потребитель массовой культуры появился здесь значительно раньше. В самом большевистском пафосе много западнического. Ленин в последних сочинениях называл вестернизацию одной из основных целей революции, описал ее национальный и антикапиталистический характер, поставил в один ряд с мексиканской и китайской — суньятсеновской. Коммунист-западник становится все более подозрительным социальным и культурным типом.

«Где сокровище ваше, там будет и сердце ваше»

Согласно концепциям советского патриотизма и пролетарского интернационализма, любой левый должен был сохранять лояльность одновременно и к мировой революции, и к Советскому Союзу. В действительности он обязан был проявлять лояльность к «первому государству рабочих и крестьян" и "советскому народу», в которых революция и воплощалась. По мере же того как СССР терял характер временной базы революции и становился самоценным, чтобы стать сверхценным для всего человечества — «отечеством всех рабочих и крестьян», он должен был превратиться в революционную сверхдержаву. Эта скрытая двойственность и есть сердцевина сталинской культуры — «где сокровище ваше, там будет и сердце ваше», и «никакой слуга не может служить двум господам, ибо или одного будет ненавидеть, а другого любить, или одному станет усердствовать, а о другом не радеть». Любой культурный феномен, не соотносившийся (положительно) с этими двумя контекстами, силой совмещенными в один, обнаруживал свою чужеродность и враждебность.

Ради разрешения описанных противоречий и чтобы на практике уберечь страну от вступления в войну неподготовленной, спасти ее (в этом случае) от удара в спину, Сталин уничтожил практически весь русский революционный класс. В любом левом западнике (и в любом левом с Запада) стал подозреваться политический и культурный враг. В фильме «Большая семья» такой противник появляется именно в лице работника культуры — то ли представителя раннереволюционной («ленинской») культуры, то ли носителя современного западного масскульта.

Мать всех советских субкультур

Одновременно предполагалось, что советская культура вобрала в себя все лучшее из культур досоветских, из западной и русской. Действительно, революционная традиция насчитывает несколько столетий. За это время она включила в себя множество противоречивых элементов. Даже сталинская культура, несмотря на все чистки и видимую цельность, была пестра. Вот почему все субкультуры, родившиеся во время оттепели, вплоть до «антисоветских», можно считать продуктами разложения самой сталинской культуры. Даже сегодня мы все еще продолжаем в них жить. И хотя такие столпы ортодоксии, как Всеволод Кочетов, полагали, что вся идеологическая зараза идет с Запада, сама советская культура уже содержала в себе смущающие элементы — зерна поздних, враждующих субкультур, на которые она и распалась. Тем не менее все они после 1953 года в той или иной степени оказались оппонентами материнской. Их скрытая цель: гегемония советского среднего класса — интеллигенции — с последующим переходом к нему политической власти.

Победа зрелищ

Стиляги — одно из явных поражений партии (как особой группы интеллигенции, отстаивающей культурную гегемонию и политическое господство трудящихся) в культурной войне на собственной территории. Стиляги — явление международное — симптом юношеской реакции на невыносимо затх-

лое существование молодого человека в послевоенном мире. Но если капитализм с его релятивизмом и гибкостью с легкостью адаптировал разные направления молодежной контестации, то для советской культуры, тем более в таком ее иерархическом варианте, как официозный, любые нарушения субординации были смертельно опасны. Стиляги — еще и знак поражения литературоцентричности, вербальности, риторичности официальной культуры.

Вялости социалистического реализма стиляга в изобразительном искусстве противостоял как поведенчески яркий типаж. Разница вкусов, раскол в предпочтениях «визуальное» — «вербальное» превратились в культурную пропасть, или, как тогда говорили, в «вопрос отцов и детей». Советское руководство понимало, что изменение ширины брюк, длины волос, музыкальных вкусов, моды на танцы — явление серьезное: «Сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст!»

На Западе молодежная культура в какой-то момент стала частью культуры бунта, но затем быстро была адаптирована. Возможно, если бы высшее партийное начальство пошло по намеченному было Алексеем Косыгиным пути создания социалистического консюмеризма, занялось бы раскручиванием советской музыкальной попсы, массового кино и литературы, молодежную культуру удалось бы как-то приспособить к официальной и у советских людей не возникло бы «стойкое чувство обездоленности» (концепция Сергея Кара-Мурзы). В этом случае советский Боб Дилан не требовал бы впоследствии демонтажа социализма: «Перемен! Мы ждем перемен!»

Комсомольцы-добровольцы

Великая держава не нуждается в революционной партии. Для управления достаточно госбюрократии. После 1937 года Сталин оттеснил партию от власти, сделав ВКП(б) государственной церковью с марксизмом в качестве вероучения. Но уже весной 1953 года члены Политбюро вернули партии власть. Они помнили о цели, для выполнения которой были призваны. И партия возвращает революционный энтузиазм, потерянный в Большом терроре, как чувство, которым нельзя не гордиться и которое стоит развивать. Партия представляет себя обществу в качестве образца смелости, новаторства, компетентности и независимости, что оказалось созвучно молодежной жажде самодеятельности: «Коммунизм — это молодость мира, и его возводить молодым».

Потребности партийной пропаганды и пресс молодежности возрождают романтику «той единственной гражданской» в кино и живописи, в песнях о «комиссарах в пыльных шлемах». Типичны в этом смысле фильмы Юрия Егорова о первых комсомольцах — «Они были первыми» (1956), о защитниках Петрограда; «Добровольцы» (1958), о молодых метростроевцах, о молодежи 30—40-х, создавшие канонический образ молодого революционера. Мораль новатора, переустроителя мира («мичуринца»), готового отдать жизнь ради великой, достойной молодого человека цели, противопоставляется буржуазной морали благополучия и эгоизма. Сыгранный Олегом Табаковым подросток шашкой деда—героя гражданской войны — «Шумный день» (1960) Георгия Натансона и Анатолия Эфроса — уничтожал мебель в родительской квартире, которая символизировала затхлость уютной жизни советского обывателя.

Возрожденный революционизм

В 50-е частично воссоздается распущенный под давлением союзников Коминтерн уже в виде Совещаний коммунистических и рабочих партий. Создается военная структура соцстран — Варшавский договор, активизируется сотрудничество СЭВ — организации по интеграции экономик соцстран.

Новое советское руководство продолжает мировую революцию. Сталин был осторожней: в чужой революции легко увязнуть. После войны он не

поддержал в полной мере ни одного революционного начинания, если это не происходило на территориях, отошедших к СССР по Ялтинскому договору. Он не вторгся в Грецию, где шла гражданская война, воздержался от ввода войск в вышедшую из-под контроля Югославию, вяло поддержал кимирсеновский план объединения Кореи. Зато послесталинское руководство отличалось революционным энтузиазмом: подавило бунты в Берлине и Венгрии, а в 1968 году в Чехословакии, наладило отношения с Тито. Актами интернационализма стали передача базы в Порт-Артуре и, главное, технологии производства атомной бомбы КНР. Это же руководство поддержало «антиколониальную, антиимпериалистическую борьбу» во всем мире, что в 70-е дало повод утверждать: «Над Советской империей никогда не заходит солнце».

Символом нестареющей революции стала Куба. Ее похожие на будущих хиппи лидеры были куда привлекательнее старомодно одетых, пузатых советских вождей. В отличие от осторожного Сталина, Хрущев готов был применить ядерное оружие для защиты Египта и Кубы. В кино культ революции реализовался в таких фильмах, как «В огне брода нет» (1968) Глеба Панфилова, «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) и «Раба любви» (1975) Никиты Михалкова... Поэты-антисталинисты, сторонники «социализма с человеческим лицом», воспевали ленинскую партийную школу в Лонжюмо, требовали убрать изображение Ленина с денег (Андрей Вознесенский), отправляли «письма в коммунизм» (Роберт Рождественский. «Письмо в 30-й век», 1963).

Этнонационализм

Революционная составляющая, заметно окрепшая за счет культа революции и военного коммунизма, усиливается и во внутренней политике. Это называется «возвращением к ленинским нормам». Обновляется интернационализм внутри страны. Политика опоры на славянские этносы размывается. Реабилитируют «космополитов» (евреев), заподозренных в национализме и нелояльности к СССР, и возвращают на родину народы, высланные в Сибирь и Среднюю Азию за сотрудничество с немцами. Амнистируют политических — около четверти контингента заключенных.

В 60-е деятели украинской культуры начинают учить украинский язык. В союзных республиках усиливается работа по созданию национальных элит, в первую очередь культурных, именно они в дальнейшем будут способствовать этнонационализму и сепаратизму «национальных окраин». Возрождается и великорусская идентичность, в том числе и в консервативном варианте. Архитектурные памятники России объединяют в туристический маршрут «Золотое кольцо», в Москве открывается Музей древнерусского искусства им. Рублева. Владимир Солоухин пишет книгу об иконах «Черные доски» (1969), Илья Глазунов создает теорию русского этнонационализма в красках, Андрей Тарковский, романтизирующий эпоху «Русского Проторенессанса» (концепция академика Конрада), снимает «Андрея Рублева». В это же время Русская Православная Церковь переживает новые гонения от коммунистического идеалиста Хрущева.

Возрождается еврейская этническая и культурная идентичность, уже не связывающая себя с советской властью, особенно после введенных Сталиным ограничений для евреев в партийной, государственной и военной карьере; начинается их эмиграция в Израиль. В результате, разочарование новой интеллигенции в советской культуре, ее самоидентификация с мировой означали постепенный переход в западную культуру всего советского образованного сословия.

Этнонационализм увеличивал вероятность межэтнических конфликтов (сдерживаемых традицией соседства и подавлявшихся силой). Все националисты, независимо от их желаний, становились противниками СССР в культурной войне.

Оппозиционная религиозность

В 60-е появляется новый тип религиозности, отличный от сталинского, но под стать казенному дореволюционному православию. Теперь она — знак независимости и оппозиционности, метка «христианской цивилизации» для стремящихся «вернуться в семью цивилизованных народов» интеллигентов.

Смертельная рана

В 1956 году Хрущев нанес советской культуре — канону — смертельную рану, погубившую впоследствии и всю международную революционную культуру — «разоблачил культ личности Сталина». «Оказался наш отец не отцом, а сукою»... Чуть позже эта тема была продолжена Солженицыным. После ГУЛАГа, который явился вторым после Холокоста медиальным событием XX века, коммунизм стал психологически невозможен.

Безрассудство Хрущева вернуло левое движение в 60-е «к ленинским нормам», в состояние релятивистской неразберихи 20-х годов. Оно разрушило философское русло ортодоксии, куда не мытьем, так катаньем был заключен советский марксизм. Последний потерял свою «теологическую» целостность и убедительность. Марксизмы стали множиться, как грибы после дождя, пока не выродились полностью.

И дело не в том, что ни СССР, ни страны народной демократии в реальности не походили на абстрактные мечты о коммунизме. Марксистско-ленинская «теология» позволяла снять любые противоречия действительности с помощью мыслительного их преображения. А возникшая на ее месте мозаичная, релятивистская — постмодернистская — картина мира придала дерзости одним сетовать на нерешительность советского руководства в революционных акциях за рубежом, а другим — осуждать подавление мятежей в Восточной Европе и настаивать на правах человека.

Либеральный гуманизм

Одним из продуктов распада сталинской культуры был либеральный гуманизм. Его яркая манифестация — фильм Григория Чухрая «Сорок первый» (1956). В нем подвергается ревизии сам принцип классовой борьбы, которая, согласно марксизму, есть незатихающая война между общественными сословиями. После «Сорок первого» классовых врагов у советских людей больше нет. В том числе и за рубежом. Глобальным событием в этом процессе стал Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 года в Москве. Его участники — первые после военнопленных иностранцы, увиденные советскими людьми.

Утопизм

Модернизация, развитие образования, науки и технологий вызывают к жизни не только новое обширное сословие — научно-техническую интеллигенцию, но и одновременно с этим утопизм. Будущее представлялось в формах, придуманных еще русскими авангардистами в 10-20-е годы. Ярким выражением футуристических мечтаний тех лет были живописные опусы Владимира Слепяна, Юрия Злотникова, сделанные под впечатлением научно-популярной литературы, «научные» картины Соостера и проекты группы «Движение», «Солярис» (1973) Андрея Тарковского (художник Михаил Ромадин). В кино новое сословие представляет фильм Михаила Ромма «Девять дней одного года» (1962). Там же появляется новая женщина — интеллигентка эпохи НТР. В отличие от женщин сталинского кино, например, профессора Никитиной в «Весне» (1947) Григория Александрова, это куда более утонченная, изысканная особа, близкая к женским образам русского декаданса. Недаром среди самых любимых поэтов-шестидесятников — Ахматова и Цветаева.

Разочарование в политике советского руководства

Обманули ожидания населения и возможности советского режима по подъему уровня жизни. Хотя объективно большая часть кампаний 60-х — жилищное строительство, социальное страхование, образование, ракетно-ядерное равенство с США — поднимала уровень и качество жизни рядовых граждан СССР, делала их жизнь безопасней, простые люди презирали Хрущева за то, что легко можно было простить. Все его поступки, особенно их медиальность, представлялись разбазариванием морального авторитета страны. Интеллигенция же, выступившая было попутчиком хрущевского антисталинизма, «либерализма» и модернизма, отвернулась от него после идеологических погромов (например, выставки «30-летие МОСХа», 1962), которые показали, что он вовсе не собирается делиться с ней властью. К тому же к началу 70-х доля молодежи в населении СССР нормализовалась. И солнце былого энтузиазма затянуло тучами экзистенциального одиночества, после которого наступил период разочарования в плодах послевоенной модернизации.

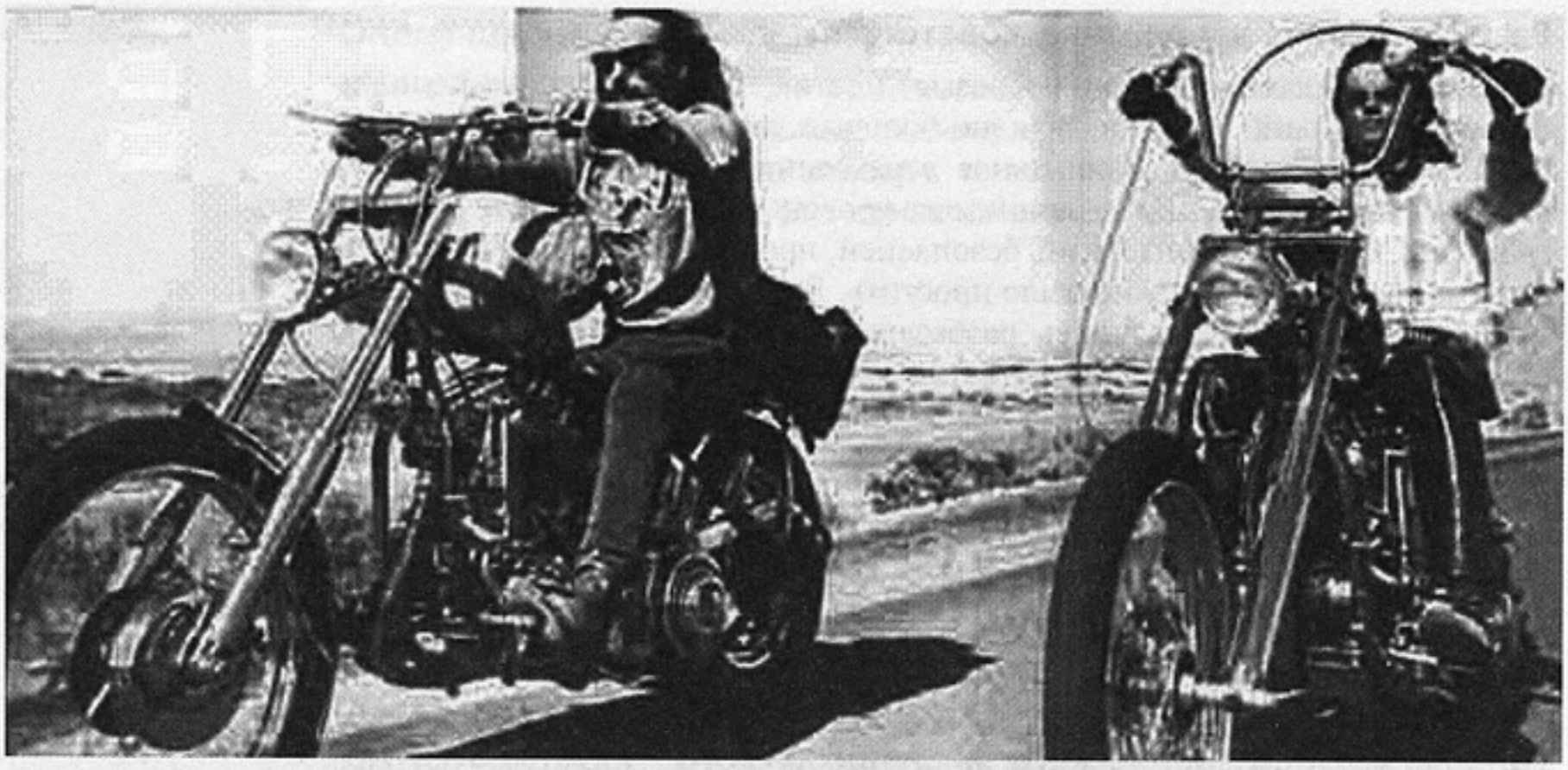
Победа мировоззренческого и философского номинализма и релятивизма

Философский реализм сталинского марксистского канона в результате разложения социалистической культуры терпит поражение как мировоззрение, отличное от западной номиналистической традиции. Этому способствует рост доли научно-технической интеллигенции в образованном сословии. Послевоенный интеллигент больше не верит в существование идеального в реальности. Он склонен рассматривать истину лишь как часть исследовательской процедуры: гипотеза — ее проверка — результат. Истина всегда относительна и временна. В умах тех, кого Солженицын не так уж несправедливо назвал «образованцами», победил номиналистский релятивизм. С этих пор русские — интеллектуально - уже навсегда народ западный. Раз абсолют устранен в мировоззрении, он изгоняется и из идеологии, из художественных доктрин, исчезает из человеческой судьбы. Яснее всего принцип номиналистического плюрализма сформулировал Мао Цзэдун (1957) в концепции политики «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ».

Индивидуалист

Номинализм, релятивизм, образование, наука — послесталинские субкультуры, — а также выход на общественную сцену массового образованного сословия создали атмосферу, в которой сформировался новый тип личности — индивидуалист. Происходили эти изменения постепенно. Вначале на смену еще вполне коллективистскому герою приходит мягкий индивидуалист, в первое время соотносящий свои цели с общественным благом. Его можно назвать ранним «экзистенциалистским» героем, в соответствии с международной модой на философский экзистенциализм и совпадающее с ним умонастроение. Он — принципиальный одиночка. Для него не столь важно, чему он служит. Хотя в советском искусстве его цели поначалу показывались как социально полезные, ему все равно что делать, лишь бы реализовать ценность своего «я».

Новый герой бежит от универсалий (советского реалистического характера) в реальность — в конкретное удовольствие или страдание. Ради испытания реальности он оставляет принятый образ жизни — «люди заняты делами, люди едут за деньгами... а я еду за туманом и за запахом тайги». Даже одежда индивидуалиста не похожа на обычную — цивильную. Если герои «Мне двадцать лет» (1964) Марлена Хуциева еще носят костюмы и галстуки, то их младшие братья и сестры надевают джинсы, свитера, ветровки, туристические ботинки, прекращают бриться, отращивают длинные волосы.



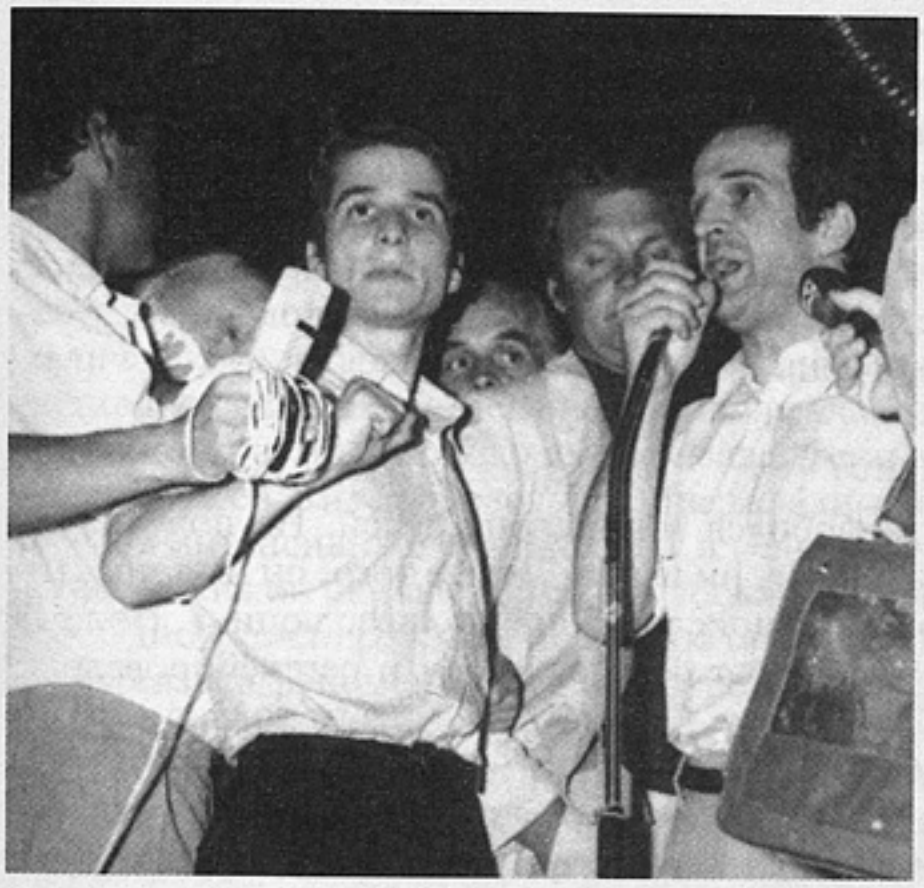
«Беспечный ездок» (реж. Д.Хоппер)

«На последнем дыхании» (реж. Ж.-Л.Годар)

«Затмение» (реж. М.Антониони)

«Изгоняющий дьявола» (реж. У.Фридкин)

Канн, май 1968. Молодые кинематографисты — вместе с бастующей Францией



Ж.-Л.Годар, Ж.-П.Лео, Ф.Трюффо требуют закрытия Каннского кинофестиваля

А.Вертинская, Т.Самойлова перед объявлением «Фестиваль закрыт». Показ «Анны Карениной» не состоялся

«Ребенок Розмари» (реж. Р.Поланский)

«Бонни и Клайд» (реж. А.Пенн)

Однако между экзистенциалистскими героями налажена солидарность избранных. Новый герой — «сложная личность», он невротик. В начале 60-х — это оптимистический невротик, со второй половины этого десятилетия — мрачный. Именно экзистенциалистский герой, а не модернистская манера живописи возмутил Хрущева на выставке «30-летие МОСХа».

КПСС теряет культурную гегемонию внутри страны, а вследствие этого — политическую власть

60-е в СССР проходили намного спокойнее, чем на Западе: распад сталинской культуры аналогичен реформации закостенелого капитализма. Многие задачи, стоявшие перед европейскими и американскими «революциями 68-го года», в Советском Союзе к этому времени были решены. Здесь не было расизма, подобного американскому (пусть даже за счет старой имперской привычки русских народов жить вместе), роль женщины в советском обществе, как, впрочем, и в дореволюционном, была несравненно выше, чем в Европе и США. Соответственно, культурные и политические схватки в СССР не достигли того размаха и жестокости, как расовая война в американских городах, восстания в университетах, забастовки и волнения во Франции.

Побежденные в «культурной революции» партийные интеллигенты сдали свою политическую и экономическую власть без боя. Советские диссиденты, горстка недовольных, были кроме всего прочего и явлением медиальным, созданным западными радиостанциями. Таким образом, можно говорить о том, что классы, претендовавшие на культурную гегемонию и власть, в СССР и на Западе были идентичны — пресловутый средний класс, представленный в нашей стране интеллигенцией. Именно они и стали субъектом «демократической революции».

Новое шестидесятничество?

Советский средний класс не добился тогда своих целей. Не получил ни контроля над распределением благ, ни власти. Более того, он был практически уничтожен теми, кто решил присвоить плоды «революции». Но вряд ли это конец истории. К 1997 году это сословие почти регенерировалось. Правда, состав его теперь более пестр. К нему относится не только образованная часть населения, мыслящие люди, но и мелкие предприниматели, менеджеры. Есть надежда, что в какой-то момент они разберутся с представлением о равенстве возможностей и станут союзниками других групп трудящихся в борьбе против тирании плутократии и чиновничества. Единственное, чего не предвидится, так это обилие молодежи, которая и порождала драйв 60-х. Современные образованные молодые люди — обыкновенные обыватели. За рамками молодежной субкультуры, продолжающей детство, они послушно следуют принятым правилам. Но может появиться иная сила. И разбудить протестные настроения. Кто они, инициаторы будущего бунта, пока загадка.

ДМИТРИЙ КОММ

Горячая жажда вечности

> Бывают эпохи, когда люди ограничивают душу свою видимым, слышимым и осязаемым. Тогда весь мир как будто теряет свою глубину, свой сокровенный смысл. Но в иные годы живое, поэтическое чувство возвращается; тогда мир кажется близким и знакомым, и все-таки таинственным; за всем конечным чувствуется бесконечное, и только еще дороже становится конечное как содержащее божественный дух. Такое живое, положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном я называю мистическим чувством.
>
> *В. Жирмунский. «Немецкий романтизм и современная мистика»*

В августе 1960 года сорокалетний профессор психологии Гарвардского университета Тимоти Лири, находясь в Мексике, впервые в жизни попробовал «священные» грибы индейцев. То, что он испытал, было, по его собственному утверждению, «глубоким и сильным религиозным переживанием». В том же году Лири стал руководителем программы научных исследований психоделических препаратов в Гарварде. В течение трех лет в экспериментах, проводившихся в США и Мексике, приняли участие несколько тысяч человек, среди которых было около двухсот священников разных конфессий. Более 75 процентов этих добровольцев утверждали, что приобрели в ходе экспериментов интенсивный мистический и религиозный опыт, причем для половины из них он оказался самым глубоким в жизни[1].

Одновременно с этим по другую сторону Атлантики, во Франции, разворачивался феномен журнала «Планета», созданного писателем Луи Повелем и журналистом Жаком Бержье и в короткие сроки обзаведшегося восемьюдесятью тысячами подписчиков и десятью тысячами регулярных покупателей. Мирча Элиаде так описывал концепцию этого журнала: «Место чрезмерной озабоченности своей собственной экзистенциальной «ситуацией» и историческими «убеждениями» заняла грандиозная попытка повернуться к чудесному миру: будущему устройству планеты, безграничным возможностям человека, таинственным глубинам, в которые мы готовы проникнуть, и так далее. Конечно... наука здесь сопровождалась герметизмом, научной фантастикой и культурными новостями. Но что было ново и оживляло французского читателя — это оптимистический и целостный взгляд, при котором наука сочеталась с эзотеризмом, порождая в результате чарующий и таинственный космос, в котором человеческая жизнь вновь обретала смысл и сулила неограниченные возможности совершенствования»[2].

Что общего между двумя этими не связанными между собой явлениями? Только одно — причина, их породившая. Тысячи американцев добровольно принимали участие в небезопасных экспериментах будущего гуру ЛСД и киберпанка по той же причине, по какой тысячи французов отдавали свои деньги за причудливую смесь теории Эйнштейна с идеями Гурджиева. Их влекла надежда вырваться за пределы монотонного индустриального социума, с его раз и навсегда определенными ролями, к новому восприятию жизни, поиску бесконечного в конечном. Это смутное, часто не осознаваемое до конца, но абсолютно непреодолимое стремление пронизывает все

---

[1] Лири Тимоти. Семь языков Бога. М., 2002, с. 17.

[2] Элиаде Мирча. Оккультизм, колдовство и моды в культуре. М., 2002, с. 24—25

60-е, как электрический разряд, впрямую отвечая за колоссальные общественные и личностные изменения, что случились в ту эпоху.

Когда мы говорим о 60-х годах на Западе, с их культом чувственности и лихорадочной жаждой проживать каждый миг с максимальной полнотой, о переменах, произошедших за это десятилетие в политической, социальной и культурной сферах, наконец, о сексуальной революции, не следует забывать, что все эти события являются фрагментами другого, куда более значительного процесса — обретения иного взгляда на мир и роль человека в нем. Двигателем же этого процесса выступил тот «взрыв оккультизма» (по терминологии Мирчи Элиаде), который, учитывая его масштаб, правильнее было бы называть эзотерической революцией.

Настоящий взрыв оккультизма случился тридцатью годами ранее и был засвидетельствован в работах Юнга: «Трудно отрицать всеобщий интерес к этим проявлениям души, каким бы оскорблением хорошего вкуса они ни казались. Я имею в виду не столько интерес к психологии как к науке... сколько получивший широкое распространение и все растущий интерес к различным феноменам, обнаруживающимся в спиритизме, астрологии, теософии, парапсихологии и т.д. Это сравнимо только с расцветом гностической мысли в первом и втором веках эры Христовой»[3].

Однако в 20—30-е годы все это оставалось в большой степени увлечением интеллектуальных и художественных элит. Лишь в 60-е взрывная волна достигла масс и превратилась в настоящую революцию. Если в 1928 году Юнг знает лишь три секты, именующие себя «гностическими», — две в Германии, одну во Франции, — то в начале 70-х Элиаде пишет уже о сотнях таких кружков и сект. Колоссальный ажиотаж вызывают восточные духовные учения, экзотические практики изменения сознания, дзен, шаманизм и галлюциногены. Возрождаются даже древние мистериальные культы Коры и Изиды, адепты которых практикуют ритуальный нудизм и коллективные оргии. В 60-е же начинаются серьезные исследования традиции европейского мистицизма, алхимии и каббалы. Отдельные работы на эти темы выходили и раньше, однако в те годы они приобретают лавинообразный характер. (Точкой отсчета здесь можно условно считать 1954 год, когда вышли в свет книги А.Ж.Фестюжьера «Откровение Гермеса Трисмегиста» и К.Г.Юнга Mysterium Coniuonctionis.)

Мистическое чувство 60-х имеет мало общего с демонизмом Алистера Кроули или высокомерным культом избранности Рене Генона. В его основе лежат предельно демократичное, можно даже сказать, простодушное переживание эмоциональной связи с одухотворенной природой и космосом, благоговение перед жизнью, надежда на renovatio — мистическое обновление и очищение. Возможно, это связано с усиливающимся недоверием к материалистическим, детерминистским концепциям мироздания, дискредитированным ужасами второй мировой, и — одновременно — к официозному церковному благочестию, имеющему мало общего с подлинной верой. Не исключено, что одна из причин — приход в общественную жизнь поколения, чье детство пришлось на годы войны и которое по определению должно было обладать повышенной витальностью, обостренным чувством ценности каждого мгновения бытия.

Как бы то ни было, 60-е подарили нам уникальное мироощущение — наивный, языческий пантеизм, сакрализацию секса, трактуемого как акт мистической сопричастности природе, но при этом — типично гуманистическое представление о человеке и его статусе («Ты — Бог!» — так приветствовали друг друга члены основанной в 1961 году в США «Всемирной церкви»). Правда, на обочине этих процессов уже всходила мрачная звезда Кеннета Энгера, заявлявшего: «Люцифер — лучший друг и покровитель всех художников», однако для поклонения дьяволу 60-е были слишком жизнелюбивы. Сатанизм — развлечение 70-х.

Даже распространение левых идей среди интеллектуалов и студенчества

[3] Юнг К. Г. Проблема души современного человека. — В сб.: «Архетип и символ». М., 1991, с. 213

было связано не столько с действительной привлекательностью коммунизма, порочную сущность которого многие хорошо понимали, сколько с протестом против дегуманизации индустриального общества, лишающего своих членов глубокой эмоциональной связи с природой. Завладевшая коллективным бессознательным западного мира концепция мистического renovatio подразумевала не только индивидуальное, но и общественное обновление, в качестве путей к которому и рассматривались марксизм, маоизм или троцкизм.

Американский киноавангардист Йонас Мекас писал в 1966 году: «Не давайте привязывать себя к любому из социальных институтов; они падут и потянут нас вниз. Солнце — вот наше направление. Красота — вот наше направление, не деньги, не успех, не комфорт, не безопасность, даже не наше собственное счастье, но счастье всех нас вместе». «Целый период так называемого современного искусства — боль кончающейся цивилизации, последних десятилетий христианской эры. Теперь нас подгоняет мистическое желание некоей радости и глубоко внутри нас, и там, на звездах; мы хотим свести его вниз, на землю, чтобы оно изменило наши города, наши лица, наши движения, наши голоса, наши души — мы жаждем искусства света. Я вижу возрождение, нисходящее на нас духовное возрождение, и только через художников этот новый век приносит нам свои первые голоса и видения; только через их интуицию вечность общается с нами, принося новое знание, новые чувства»[4]. В этих страстных, несколько высокопарных строках зафиксирована не только исступленная жажда renovatio, но и новый статус художника как его пророка.

Этот мощный импульс, радикально изменивший само представление об искусстве, пронесся в 60-е по странам и континентам, сметая на своем пути барьеры религиозной и политической цензуры. Ватикан, позорно проигравший кампанию против «аморальной» феллиниевской «Сладкой жизни», которая, несмотря на все анафемы, раздававшиеся со страниц «Оссерваторе романо», стала кассовым хитом, был деморализован уже в начале десятилетия. В 1965 году на Втором Ватиканском соборе принимается решение о либерализации церковной жизни, которое по сути отменяет религиозную цензуру. С этого момента итальянское кино становится едва ли не самым свободным в Европе и лидером по производству секс-фильмов вплоть до середины 70-х годов, когда пальма первенства была перехвачена французами.

Даже во франкистской Испании, где кинематограф проходил по ведомству Министерства информации и туризма, где еще недавно невозможно было снять более или менее внятный фильм как о социальных реалиях, так и о взаимоотношениях полов, где жители на уик-энд массовым порядком отправлялись в приграничные французские городки, чтобы посмотреть фильмы вроде «И Бог создал женщину», ситуация радикально меняется. После посещения Испании президентом Эйзенхауэром в 1959 году генерал Франко решает учредить в стране нечто вроде оттепели — с последующим плавным переходом к «управляемой демократии». В 1962 году во главе сакраментального Министерства информации встает умеренный либерал Мануэль Фрага, который проводит серию важных реформ в киноиндустрии. Испанские кинематографисты начинают принимать участие в международных копродукциях, а испанский рынок открывается для европейских и американских картин. Результатом становится появление таких режиссеров, как Джесс Франко и Амандо Де Оссорио — будущих знаменосцев сексуальной революции[5].

Разумеется, иногда защитникам морали удается одерживать небольшие победы. Так, будущий президент Франции Миттеран сумел добиться в суде запрета на показ «Опасных связей» Роже Вадима (запрет был вскоре отменен), а британский цензор Джон Тревельян прославился тем, что внес в

---

[4] Цит. По: «Маги и радикалы. Эволюция американского экспериментального кино». М., 2000, с. 11, 13.

[5] Любопытно, что их фильмы часто имели на родине меньшую продолжительность, чем во Франции и Германии, за счет вырезания эротических и жестоких сцен. Это было кино, предназначенное в основном для экспорта.

список порнографических фильмов «Трансевропейский экспресс» Роб-Грийе — из-за жестокой сцены изнасилования. Однако это были жалкие победы, поскольку на одну запрещенную картину приходилась дюжина не менее «безнравственных», которые спокойно шли в кинотеатрах.

В США большой популярностью начинают пользоваться фильмы о нудистских колониях, среди наиболее активных создателей которых — будущие культовые классики Расс Мейер и Хершелл Гордон Льюис. Эти картины в силу своего псевдодокументального характера легко обходят цензурные ограничения. С бредовыми сюжетами и более чем непритязательной игрой самодеятельных «актеров», они тем не менее выступают в роли активных пропагандистов поэтического одухотворения природы, телесного и духовного очищения. Эта атмосфера впоследствии сохранилась в творчестве Расса Мейера, с его феерическими актами совокупления в лесах и на горах, где женщина — всегда природная стихия и мистическая богиня плодородия, с огромными, как у языческих идолов, грудями. Да и сами нудистские кружки, как правило, имели в основе своей некое духовное учение — пусть даже предельно примитивное, — которое тем не менее служило их членам оправданием наготы.

То, что в Америке было в подтексте, в Европе выражается открыто. Секс-индустрии в те времена не существовало — она возникает лишь в начале 70-х, — и наличие эротических сцен служило не столько доказательством коммерческой природы фильма, сколько, напротив, его «серьезности» и нонконформизма. Фриц Ланг и Орсон Уэллс восторгались Джессом Франко, «Кайе дю синема» писали о мэтре sexploitation Хосе Беназерафе в тех же выражениях, что о Бергмане или Ренуаре, именуя его фильмы «медитациями о любви, жизни и кино». Все это было частью небывалого в истории процесса смешения массового и элитарного, коммерческого и авангардного. В 60-е высокий романтизм пожимает руку комикс-культуре, сюрреализм обретает вторую жизнь в рекламе, эротические наваждения декаданса изливаются со страниц бульварных детективных журналов.

На этом фоне особенно символичным выглядит тот факт, что колыбелью секс-кино становятся мистические фильмы ужасов. Почти все режиссеры, которые впоследствии окажутся вытеснены в гетто порнографии — Жан Роллен, Хосе Ларрас, Клод Мюло, — в те годы создают авангардные мистические хорроры, полные сюрреалистических образов и эротической магии. Джесс Франко, утверждающий, что, снимая фильмы, он консультируется с привидением погибшей в автокатастрофе актрисы Соледад Миранды, служит тут наилучшим примером.

Фрейдисты, разумеется, возразят, что в фильмах такого рода мистика служит лишь камуфляжем для демонстрации сексуальных сцен, часто весьма извращенных с точки зрения традиционной морали. В этом есть доля истины — целый ряд малобюджетных хорроров, таких, например, как переполненная сценами некрофилии и садомазохистского секса лента Ренато Польселли «Ритуалы, черная магия и тайные оргии Средних веков» или «Эротическая ночь живых мертвецов» Джо Д'Амато, где жрица вуду, в исполнении порнозвезды Лауры Гемзер, на крупном плане откусывает половой член у одного из героев, не имеют в подтексте ничего, кроме спекуляции на перверсиях и сексуальных фобиях. Однако эти фильмы сняты в 70-е годы, когда складывающаяся секс-индустрия начала подчинять себе различные жанры (фильм ужасов в этом случае пострадал не более, чем шпионский боевик). Сторонникам теории о приоритете сексуальности интересно будет узнать, что в 60-е, хотя секс и приносил прибыли, мистика продавалась еще лучше. Ален Роб-Грийе, прозванный прессой «самым интеллектуальным создателем секс-фильмов», признавался в интервью журналу Litteraire: «Замечателен тот факт, что зрители предпочитают фильмы, где ведутся игры с мифологией, тем, что просто эксплуатируют секс»[6].Кстати, сам Роб-Грийе дебютировал вполне мистической картиной «Бессмертная».

---

[6] Цит. по: Cathal Tohill & Pete Tombs. Immoral Tales. European Sex and Horror Movies 1956 – 1984. New York, 1995, p.231.

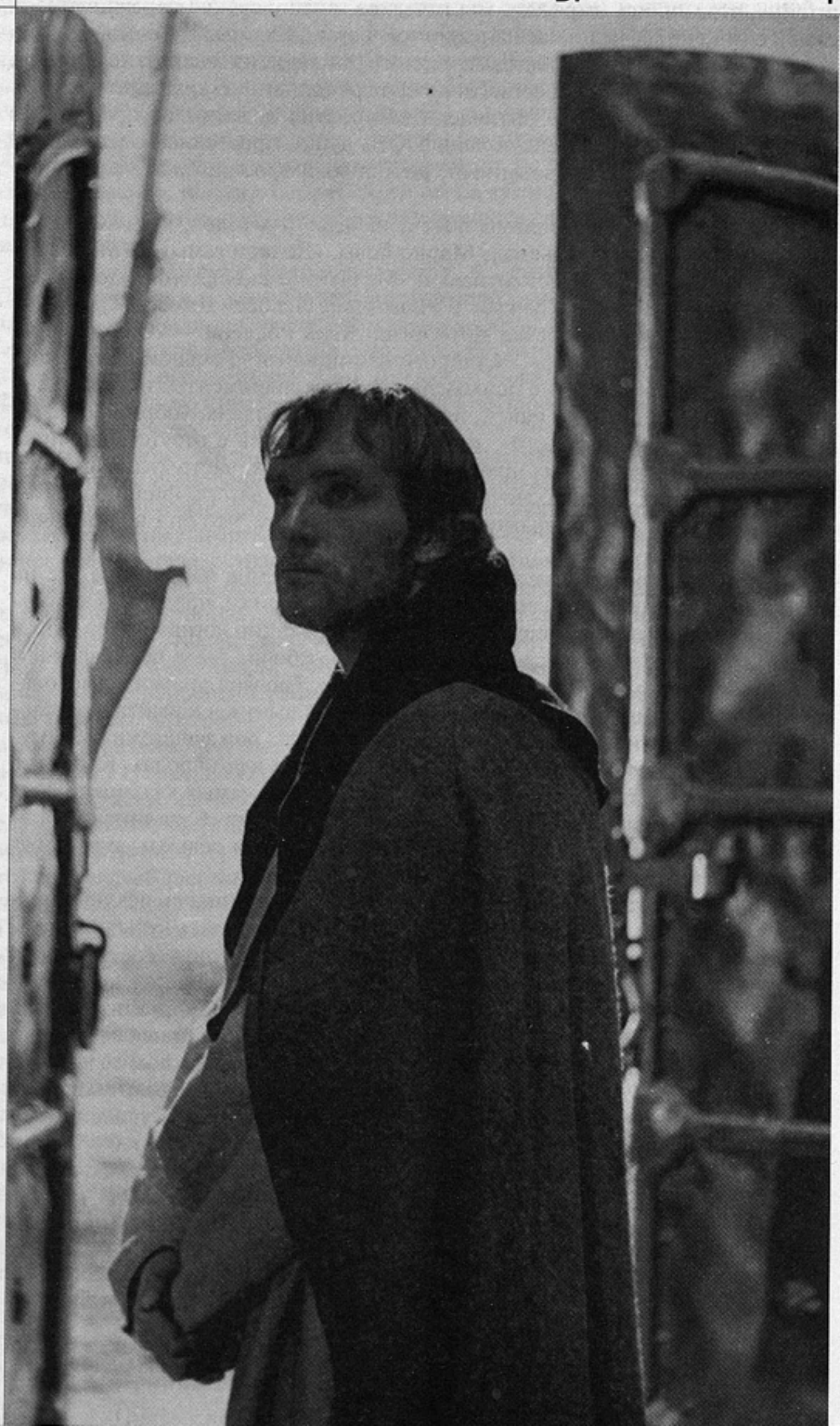
То, что европейские фильмы ужасов оказались наиболее успешными проводниками эротики, отнюдь не случайно. В отличие от американской формулы страшного, где зло предстает в качестве аномалии, случайного отклонения от божественной нормы (что соответствует христианской догме, согласно которой зло не наделено самостоятельным бытием и является лишь умалением или отсутствием добра — подобно тому, как тьма есть лишь отсутствие света), европейские хорроры, наследующие таким картинам, как «Носферату» Мурнау, «Вампир» Дрейера, «Падение дома Эшеров» Эпштейна, стремились выражать мистическое, визионерское переживание в самой очищенной, недогматизированной форме. Мотивы античной мифологии сплетались в них с образами черного романтизма и декаданса, их повествование — рваное, ассоциативное, переполненное архетипическими образами и символами — выглядело невероятно далеким от привычной нарративной логики; это были ландшафты души, пространство религиозной мистерии, и сакрализованный, ритуальный эрос являлся неотъемлемой его частью.

Такие мистические фильмы 60-х и начала 70-х годов, как «Красный знак безумия» и «Лиза и дьявол» Марио Бавы, «Дочери тьмы» и «Мальпертюи» Гарри Кюмеля, «Бессмертная» и «Медленное скольжение удовольствия» Алена Роб-Грийе, «Суккуб» и «Вампирос Лесбос» Джесса Франко, а также знаменитая вампирская тетралогия Жана Роллена — «Сила вампира», «Обнаженный вампир», «Судороги вампиров» и «Реквием для вампира» — по сути, авангардные психоделические эксперименты, иногда удачные, иногда нет попытки найти, по выражению Роллена, «образный язык за пределами рационального». Критики, сталкиваясь с отсутствием привычных повествовательных приемов в этих картинах, часто квалифицируют их как трэш, и здесь заключена горькая ирония: авторы фильмов пытались изъясняться иероглифами, а их обвиняют в том, что они неразборчиво пишут слова.

Между тем десятилетие закончилось, а ожидаемое обновление все не наступало. Провалилась революция 1968 года в Париже, преданная коммунистами, лидерами профсоюзов — те предпочли тайно договориться с правительством, после чего всеобщая забастовка рабочих была прекращена и студенты остались на баррикадах в одиночестве. Гарвард закрыл исследовательскую программу Тимоти Лири, а сам он был вынужден выйти в отставку. Газеты заполнили фотографии детей-инвалидов, рождавшихся в коммунах хиппи под лозунгами типа «Опиум — религия для народа». Кровавые преступления секты Чарлза Мэнсона напугали даже самых хладнокровных поборников изменения сознания. В 1969 году выходит «Сатанинская библия» Антона Лавея, годом позже — его же «Искусная ведьма»; и этот год можно считать окончанием эзотерической революции.

В 70-е простодушие неоязычества постепенно сменилось искушенностью черной магии, а мистическая религия любви отозвалась вульгарной карикатурой сексуальной революции, отвергающей символическое, образное высказывание и загоняющей нонконформистских художников в контролируемое гетто порнографии разной степени «хардовости». В организованной и отлаженной сексуальной индустрии уже не было места поискам «нового киноязыка» — напротив, ценился максимальный реализм в показе полового акта. Распространение сатанизма — а в 70-е о дьяволе было написано больше книг, чем за все столетия средневековья, — повлекло усиление позиций католической церкви, выразившееся в таких фильмах, как «Экзорцист» и «Омен» («Предзнаменование»). Но главный парадокс заключался в том, что циники 70-х, умело спекулирующие на сексе и насилии, в массе своей были теми же самыми романтиками 60-х, так и не дождавшимися своего renovatio.

О П Ы Т



«Андрей Рублев» («Страсти по Андрею»), режиссер А.Тарковский, авторы сценария А.Кончаловский, А.Тарковский

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ

Мои шестидесятые

Когда говорят «шестидесятые», «шестидесятники», создается ощущение какой-то странной, зеркально перевернутой парадигмы: Запад сдвинулся влево, Восток — вправо. В 60-е годы Европу потрясли левомарксистские движения, увлечение маоизмом, троцкизмом, благополучные страны захлестнула волна забастовок. Крен влево был настолько силен, что де Голль вынужден был принимать чрезвычайные меры.

А в то же время в России внутреннее освобождение от сталинистских догм, получившее название «оттепель», сопровождалось сдвигом вправо, в буржуазные ценности. Начиная с конца 50-х, было разрешено заниматься некоторыми поисками в области языка при сохранении так называемого социалистического содержания. Появились фильмы Кулиджанова, Хуциева, Алова и Наумова, Чухрая, Данелия и Таланкина, Бондарчука — в ту пору это было молодое поколение, пришедшее на волне десталинизации.

Что касается моей судьбы, то перевернутость этой парадигмы я ощутил уже в середине 70-х, когда привез в Рим «Романс о влюбленных». Бертолуччи сказал: «Ты меня очень расстроил. Мы у себя в Италии боремся с засильем американизма, а твои герои ходят в джинсах, играют на гитарах рок-мелодии, и это ты возвел в идеал». Мне очень хотелось тогда быть левым, но только жить в Италии. А еще лучше, в Англии: как хорошо жили там коммунисты! И маоисты, и троцкисты. Сиди себе у камина и низвергай буржуазные ценности...

На чем строилась новая режиссура? Прежде всего, на фактуре. Из советских фильмов тех лет буквально перла искусственность, пришедшая как наследство 30-х годов. Фанерные декорации, «нормальный портретный свет» по голливудским канонам, которым учили во ВГИКе: тут надо дать контровичок, тут подсветить тени. Между прочим, в Голливуде это осталась и по сию пору: все должно быть видно, герои должны определенным образом разговаривать, определенным образом смотреть в камеру — все это в Европе было взорвано неореализмом. Появились реалии, не имевшие ничего общего ни с Голливудом, ни с советским кино. Если вспомнить хотя бы Пырьева, то он до самого конца был безразличен к фактуре. Мы это называли «фанера». Худшего приговора, чем «это фанера», для нас тогда не было. Первым и главным нашим желанием было добиться правды фактуры. В «Первом учителе» я более всего был поглощен этим, но тем же мы с Тарковским занимались и в «Катке и скрипке», и даже в «Мальчике и голубе». Нас волновали трещины на асфальте, облупившаяся штукатурка, мы добивались, чтобы зритель не ощущал грим на лицах и видел грязь под ногтями героев. Тарковский на этом буквально повредился. Он в любом кадре маниакально добивался фактуры, никогда ее не выхолащивал, до самого последнего своего фильма. Язык его, конечно, развивался, но все происходящее

было погружено в густо замешенную фактуру. То, как картина выглядела, уже делало ее выдающимся произведением искусства. Все остальное (язык, философия, эмоциональное наполнение) к этому прикладывалось. Оно, естественно, тоже присутствовало, но прежде всего — фактура. Это было разительно непохоже на привычное советское кино!

Думаю, «Андрей Рублев» был запрещен не потому, что там было что-то антисоветское или антирусское — ничего подобного. Если уж говорить начистоту, было антитатарское, что, в общем-то, исторически неверно. Татаро-монголы никогда не оскверняли церквей, очень уважали любую религию. Это шло еще от Хубилайхана, он покровительствовал всем культам — и православным, и католикам, и иудеям, и мусульманам, и буддистам. И все праздники соблюдал — на всякий случай. Чтобы не поссориться ни с одним из богов. Потому-то татары так долго продержались в России. Каждый монастырь получал от них ярлык. Въехать на коне в храм — это было невозможно. Это, могу повиниться, моя выдумка. Напротив, завоеватели были очень веротерпимы, в чем и была их сила. Если бы они начали жечь монастыри, народ бы восстал.

Запретили «Андрея Рублева» потому, что он был неприятен с точки зрения фактуры, в нем не было привычного киноглянца. И еще. Он был не очень понятен: какой-то размытый сюжет, неясно, о чем идет речь. А все непонятное неизменно страшит. Думаю, причина запрета «Аси Клячиной» была та же самая — фактура. То, что герои ходили, говорили, ели, жили, как в жизни. Шок был от того, как с экрана густо поперла реальность, а реальность не могла не быть абсолютно антисоветской — уже хотя бы потому, что советская идеология не имела ничего общего с реальной жизнью, а реальная жизнь — с советской идеологией. Разрыв между ними был шокирующим. С этой точки зрения, шестидесятники вступили в конфронтацию с властью именно по линии фактуры. Думаю, и «Ангела» Андрея Смирнова запретили за то же самое. Это был шедевр, еще один шаг в сторону сверхдостоверной фактуры, мастерства, постижения характеров — все было отточено. После этого фильма я взял Кулагина в «Дворянское гнездо».

Естественно, нашими предшественниками на этом пути были и Марлен Хуциев со своей «Весной на Заречной улице» и «Двумя Федорами», и Кулиджанов с «Домом, в котором я живу» — тут уже начались неголливудские фактуры. А горячо любимый мной Ромм в своих художественных фильмах, даже в «Девяти днях одного года», остался в рамках голливудской эстетики: павильоны, парички, причесочки Смоктуновского, вылизанные, выхолощенные кадры. В разной степени то же можно сказать о Рошале, Дзигане, Райзмане.

Мы начинали с отрицания того, как экрану положено выглядеть. Правда, сначала мы переболели Ляморисом с его «поэтическим видением мира», но даже там, где мы шли в его ключе, наши фактуры были хоть и красивы, но уже реальны. Что, естественно, потащило за собой и перемены в актерском поведении – оно стало более естественным.

Любое поколение приходит на отрицании предыдущего. Наше оголтелое отрицание своих учителей и предшественников было очень сильным. На полемике с «киноколхозом», с пырьевскими «Кубанскими казаками», с «Щедрым летом» и «Кавалером Золотой Звезды» снималась «Ася Клячина». Если бы я снимал сценарий Клепикова так, как он был написан, мог бы получиться очень хороший мосфильмовский киноколхоз с дедами Щукарями и клееными бородами. У нас же было желание — кстати, то же самое, что и в «Доме дураков», — ухватить реальность. Чтобы были лица с угрями и оспинами, с гнилыми зубами, с золотыми коронками, с «чаво», оканьем, гыканьем — со всем тем, что по канонам соцреализма считалось непристойным. Реальность пропускалась на экран только через очень жесткий фильтр. Мы сменили фильтры. Это, на мой взгляд, было главным.

Далее — расширилась сфера дозволенного. Мы потянули на экран страшные, шокирующие кадры. Любой молодой режиссер, приходя в кино, хочет шокировать. Тарковский в «Иваново детство» вставил хронику обгоревших трупов семейства Геббельса, я в «Первом учителе» показал свежева-

ние барана. Смотреть на это было тяжело. Кровища. Нам хотелось вздернуть, разбередить, взбудоражить зрителя. Думаю, со зрелостью происходит некоторая эволюция: либо кровищи становится еще больше, либо человек понимает, что может добиться того же эффекта другими средствами.

Смена поколений выразилась, прежде всего, в смене эстетики. Наша эстетика шла дальше. Смелость молодых всегда начинается с незнания — незнания законов драматургии, мизансцены, света. Когда ты ничего не знаешь, ты не знаешь и того, что нельзя, и делаешь, как нельзя, и очень часто получается. И то, что получается, становится отрицанием принятых законов. Появляется совсем другое кино, которое, с точки зрения предыдущего поколения, непрофессионально. Но оно интересно.

То же происходит и сейчас. Я смотрю, что делают молодые, и говорю: «Это непрофессионально». Так же и в музыке. Приходят полуграмотные любители и, абсолютно ничего не зная, делают музыку. То, что получается, становится новым. Разрушение сюжета произошло не потому, что хотелось его разрушить, а потому, что не умели его построить. Конечно, потом под это подводилась некая философия: антироман, Натали Саррот, Ален Рене... Я думаю, что мы просто не умели построить сюжет профессионально, и в итоге получилось некое новое кино. Ну нельзя строить фильм на пяти снах Ивана, в них же никакой логики! А получилось что-то новое, отличающееся от прежнего. Вот это и называется «новый язык». Есть какие-то вещи, которые ты сознательно отрицаешь, а есть — какие ты просто не знаешь как сделать. Любительщина, на мой взгляд, есть основа нового языка. Дадаизм весь построен на детских рисунках — специально, словно бы художник не умеет рисовать. Или посмотрите Шагала: он же непрофессионал. Так не рисуют! Вспомните Орсона Уэллса. Ему же говорили: так нельзя! Он сказал: «А я хочу!» И получилось. Оказалось: можно!

Что касается кино сегодняшнего, то мне трудно о нем говорить. Оно меня ничему не учит. Я имею в виду главное: познание человека. Я полностью согласен с Солженицыным в том смысле, что все мировое искусство строилось на преемственности основных тенденций, а не на отрицании. Без Фидия и Праксителя не было бы Микеланджело, без Микеланджело не было бы Трубецкого, без Трубецкого не было бы Мухиной и так далее. Духовная основа передавалась, а язык, естественно, менялся. Но каждый брал за основу главное — человека, каждый пытался открыть в человеке нечто новое, и, кроме того, все они человека любили. И предмет изучения неизменно был один — человек и его тайна. А сейчас отрицается не только язык, но и духовная основа.

Мы учились у великих исследователей человеческого сознания и духа. У Достоевского, но при этом читали и Ницше и увлекались экзистенциализмом. Нашими учителями были Феллини, Бергман, Антониони, Куросава. Мы учились у них, конечно, и языку, это тоже было очень важно, но, главное, постижению глубин человека. Иногда и воровали впрямую. Кому-то этого вполне хватало, скажем, Эльёру Ишмухамедову в его «Влюбленных». Внешне это все в стилистике Феллини, но по духу глубоко чуждо ему. Духовный мир мусульманина может быть не менее богат, но он иной, несовместимый с миром католика. А мир Феллини тем и определен, что Феллини католик, у него иное, чем у мусульманина, чувство вины, иное, более благожелательное, отношение к человеческому характеру.

Мне думается, мы не просто подражали великим, мы хотели проникнуть дальше, куда еще не проникли они: сделать так и еще больше. Тип режиссёра, пытающегося понять глубину человеческого характера, сегодняшним временем невостребован. У сегодняшних молодых другие идолы: Тарантино, фон Триер, Гринуэй. Нельзя сказать, что Тарантино — знаток человеческой души. Его интересует создание некоего стиля. Постмодернизму как явлению вполне достаточно новой формы: она и становится новым содержанием. Когда содержание исчерпывается языком, смотреть скучно. Хотя восточный кинематограф, в силу того что его исследование метафизики строится на других принципах, вне диалектики, зачастую способен самую

коммерческую баланду соединять с исключительно метафизическими образами. Там у художников иное отношение к времени, иной внутренний ритм, их картины могут быть довольно медлительны. В этом смысле Китай и вообще Дальний Восток в сравнении с Европой являют в кино образцы очень серьезных штудий человеческого характера.

Когда я вслед за Солженицыным говорю о преемственности, я, естественно, не забываю и об отрицании. Но отрицался, прежде всего, стиль — не содержание, каковым всегда был человек. В содержании продолжалась духовная преемственность. Что такое мистерия человека? Это поиск в человеке его души. Поскольку, огрубляя, человек есть соединение козла и ангела, то битва духовного с животным в человеке вечна, и это есть тот материал, который исследует мировое искусство. Я говорю сейчас не об оценках, а о предмете исследования. Можно отрицать этот постулат, но нового все равно ничего придумать нельзя, поскольку человек не сильно изменился за последние три тысячи, а может быть, и все десять тысяч лет. Пусть появились новые обстоятельства, новые проблемы и условия, каких не было раньше, но человеческие проявления остаются прежними: страх, сострадание, смех.

С 30-х и примерно до середины 50-х годов прошлого века количество выходящих картин было предельно ограничено. В 30-е их было тридцать-сорок, в 40-е и начале 50-х — десяток. Кино задолго до того было объявлено важнейшим из искусств, что и соответствовало истине в условиях колоссального информационного голода. «Волга-Волга» шла всю войну и все последующие годы. В кинотеатры Повторного фильма было невозможно попасть. Кино и радио были единственными источниками информации. Телевидение, появившееся на рубеже 40—50-х, поначалу можно было не брать в расчет: экраны были величиной с почтовую открытку, ну, раза в полтора-два давала увеличение линза, изображение полуслепое, телевизоров так мало, что к счастливым владельцам набивались все соседи и знакомые. В это же время появились так называемые трофейные фильмы: «Тарзан», «Белоснежка и семь гномов»... «Судьбу солдата в Америке» я смотрел, наверное, двадцать раз. Кино по-прежнему оставалось практически единственным источником информации, единственным развлечением. Не важно, каким оно было. Соцреализм кушали с полным удовольствием. На премьеры отечественных картин в Дом кино ломились. А на информационные показы зарубежных фильмов могли попасть только члены Союза. Вся Москва была в Доме кино. Но Москва — не Россия. В каком-нибудь городке, где всего три кинотеатра, во всех трех идет «Мичурин» или «Русский вопрос», и всюду полно народу. Не важно, что смотреть, — были бы движущиеся картинки с музыкой. Народу нравилось все — просто потому, что больше смотреть было нечего. И сравнивать не с чем. Это потом появился неореализм, а в конце 50-х — французская «новая волна». Но это смотрела только Москва, и попасть было невозможно.

Я вспоминаю об этом, потому что в начале 60-х продолжал оставаться такой информационный голод, что этот рынок мог спокойно проглотить сто картин. Все, что выходило в прокат, в принципе, себя окупало. Бюджет кинематографа был огромен. Мы могли себе позволить всё. Мы четко знали, чего, с точки зрения идеологии, нельзя, но все остальное было можно. Перерасход, конечно, случался постоянно, но я мог себе позволить на «Дворянском гнезде» пригласить трех выдающихся художников: Двигубский делал Париж, Ромадин — имение Калитиных, Бойм — все остальное. Сурин, директор «Мосфильма», сказал: «Трех художников я тебе не дам». «Тогда я не буду снимать», — ответил я. И он, чертыхаясь, согласился. Производственные возможности были фантастические, денег никто не считал, тем более что кино обходилось дешево, зарплаты были низкие. Все это помогло родиться огромной школе профессионалов. Режиссеры, ходившие по десятку лет в ассистентах, наконец стали постановщиками. И ассистенты операторов стали операторами-постановщиками. Все 60-е годы шел процесс бурного роста киноиндустрии. К 70-м годам количество выпускаемых картин перевалило за сто — рынок поглощал все. Если фильм получался некассовый, то и это никого не волновало. Мы не зависели от кассы — зависели

от категории. Если третья категория, денег платили мало, если вторая — побольше, ну а если первая, могли чувствовать себя богачами. Сценаристы получали потиражные, то, что на Западе называют «роялти». При больших тиражах это были хорошие деньги: сценаристы были богаче режиссеров.

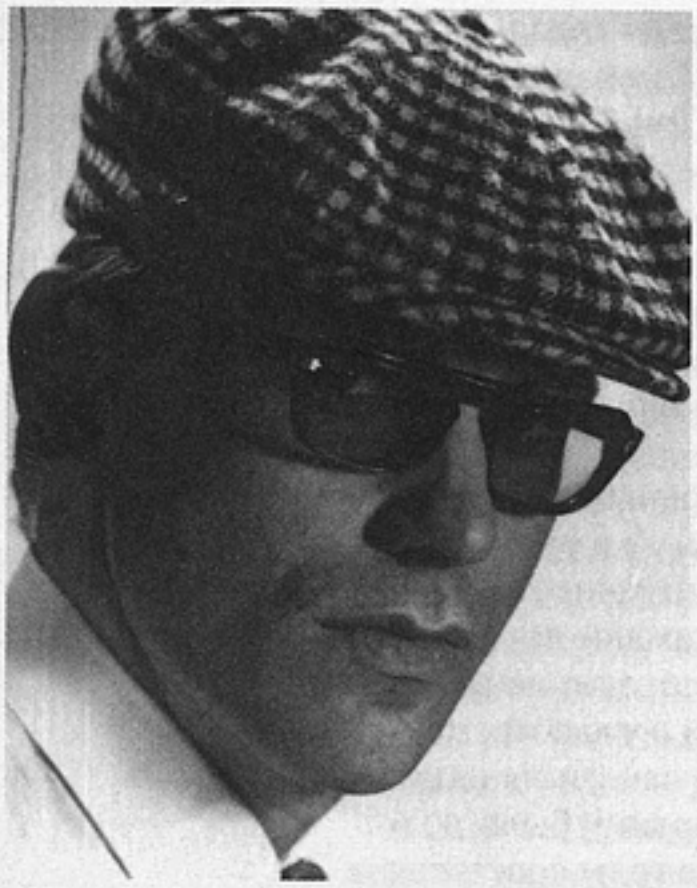
Интенсивно развивалось и кино в республиках: в Литве, Латвии, Эстонии, в Киргизии и Казахстане, где оно еще и в 40-е годы было в зачаточном состоянии. А вместе с фильмами приходило и новое поколение: рынок в себя все мог вместить. И возможности роста все время оставались и казались неисчерпаемыми. Это было золотое время советского кино. В рыночной системе подобное невозможно.

Да, картины запрещались. Но они были сняты. Они лежали на полке, но не были смыты. Мы, конечно, жаловались, но и гордились. А в рыночной экономике если у тебя нет денег, то нет и картины. И нет никаких шансов запуститься. Нам давали деньги на один сценарий, мы снимали другой, и никто за этим не следил. Бумага-то все стерпит, а вот когда доходит до пленки... Думаю, что наш кинематографический министр порой с ужасом смотрел на экран: ведь он не представлял, что увидит. Он давал деньги на одно, ему приносили другое. Процесс был довольно пестрый: картину было возможно снять, за нее можно было бороться. За послевоенные годы советская власть запретила, наверное, два десятка картин. А счет снятых шел на тысячи. Процент достаточно приемлемый. Трагическое запрещение было только одно — «Комиссар» Аскольдова. Этот запрет сломал судьбу режиссера.

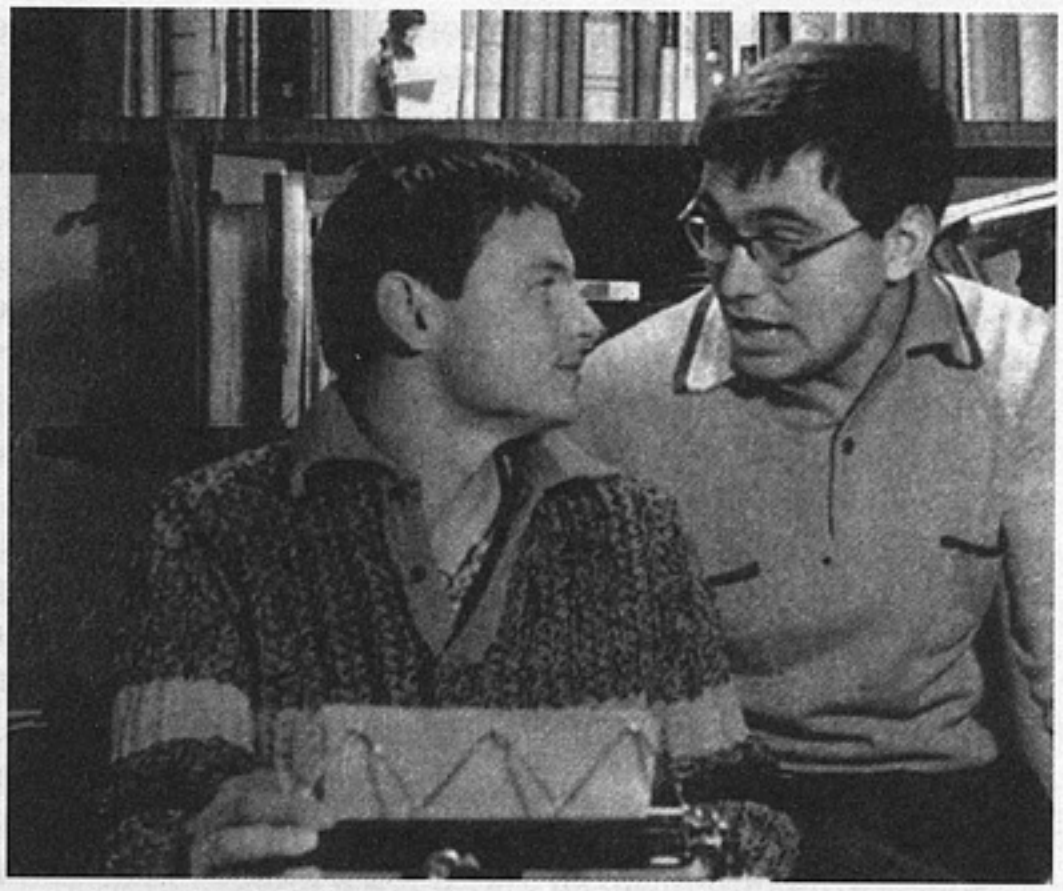
Мы жили в авторитарной (уже не в тоталитарной) системе жесткого идеологического контроля. И жесткого контроля финансового. Но мы были элита. Больше нас, артистов, писателей, зарабатывали только атомные физики. Только у них был так называемый открытый счет. Зарплату им не платили. Можно брать денег, сколько нужно. Ну а сколько было нужно? Купил дачу, купил «Волгу», а что дальше? Ограниченность возможностей при гарантии удовлетворения определенного набора потребностей придавала человеку немалую степень уверенности.

Милиционеры нас не любили: мы были самые богатые. Сейчас, когда я открываю окно своей машины, которая куда как получше той давней «Волги», милиционер мне улыбается: он знает, что на эту машину я заработал своим трудом. Актер заработал своим лицом, певец — голосом, танцор — ногами. Мы давно уже перестали быть в глазах народа богачами. Народная любовь вернулась к нам в виде подобревших лиц милиционеров. Сейчас появилась куча тех, кто несравненно богаче нас, кто являет собой нынешнюю финансовую элиту, которую в лицо никто не знает. Вот их-то нынешние милиционеры не любят. Они знают, что этим достаточно стричь купоны. Любопытный социальный факт.

Придавленные стальной плитой государственного пресса к земле, мы все ощущали определенную иллюзию равенства, некое чувство профессионального братства. Был Дом кино, было Болшево, были Матвеевское, Репино, Пицунда. Был актерский буфет «Мосфильма». В актерском буфете за одним столом мог сидеть Ромм, за другим Райзман, за третьим — Рошаль, за четвертым — мы с Тарковским, за пятым — второй режиссер и редактор. У буфетчицы Шурочки для всех был коньяк, и все это было братство невольников. Мы, конечно, рабами себя не считали, думали, что мы свободные кинематографисты, но тем не менее мы были братством подневольных, обслуживавших систему. Время уравнивало всех, как галерников. Да, кто-то был лауреатом Ленинской премии, кто-то членом ЦК, как Бондарчук. Но он тоже сидел у Шурочки в буфете. Герасимов принадлежал уже к иной категории: это был номенклатурный человек. Разделение шло по этой линии — по принадлежности к партийной власти. По одну сторону были все мы, по другую — те, кто занимал какие-то места в партийной верхушке, а также секретарь парторганизации и начальник особого отдела. Последний, как правило, являл собой фигуру отвратительную, но все его боялись, все ему улыбались, потому что он и парторг давали рекомендацию на поездку за границу. Поехать на прогнивший Запад было единственной и наиглавнейшей це-



А.Кончаловский. Начало 60-х



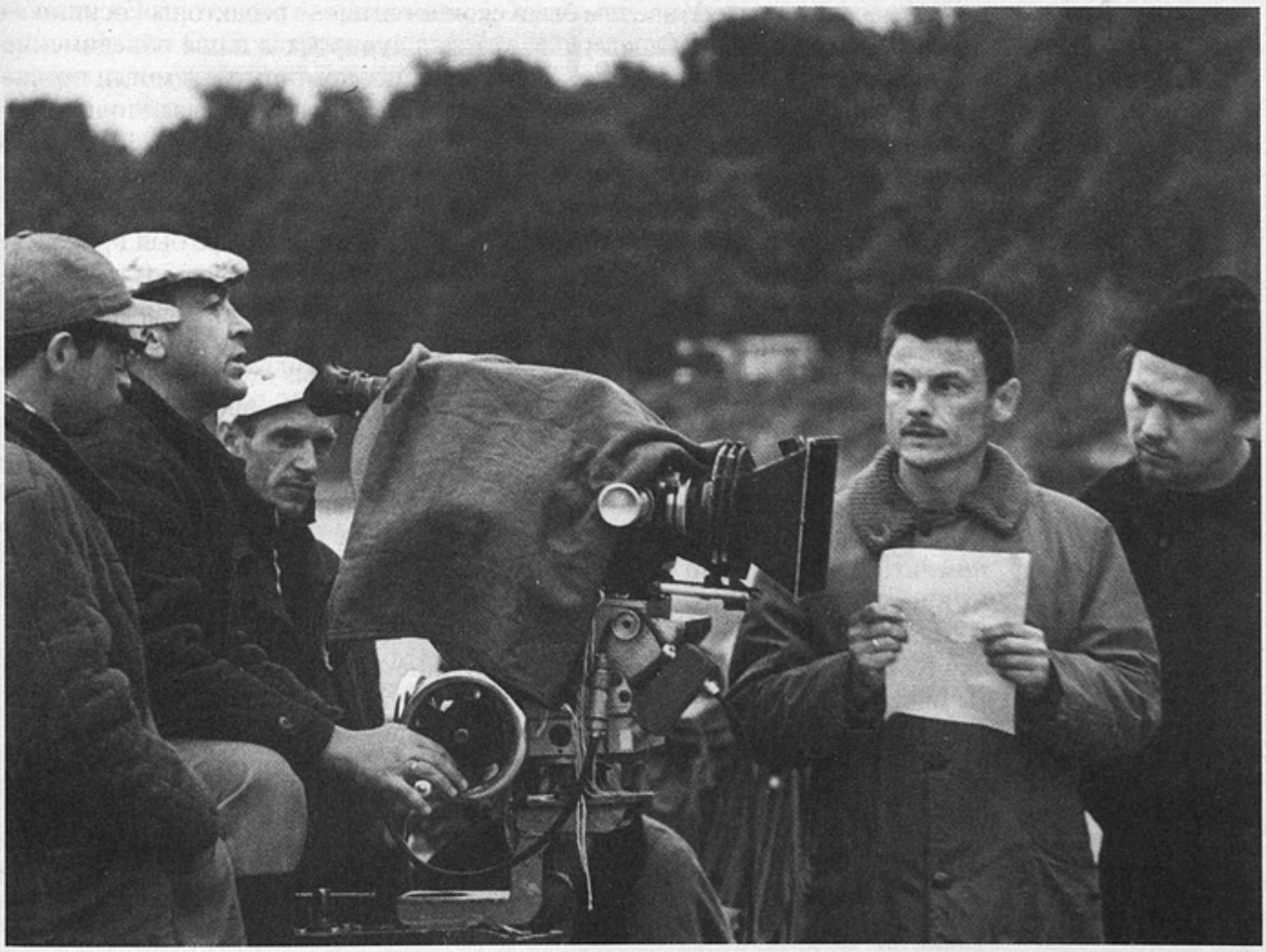
А.Тарковский, А.Кончаловский

«История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж» (реж. А.Кончаловский)

А.Кончаловский, Т.Лаврова на пробах к фильму «Девять дней одного года» (реж. М.Ромм)

Н.Аринбасарова, Б.Бейшеналиев («Первый учитель», реж. А.Кончаловский)

А.Тарковский, В.Юсов, Ю.Карасик, А.Кончаловский



В.Юсов, А.Тарковский, С.Ямшиков на съемках фильма «Андрей Рублев» (авторы сценария А.Кончаловский, А.Тарковский)

лью каждого молодого кинематографиста, а попасть туда с картиной — вообще недосягаемой мечтой. Там уже начинался иной мир.

С учетом всех этих обстоятельств время было вполне демократическим. Мы все были равны перед ужасом молоха. Потом пришли 90-е годы и принесли свободу, но уже позволить себе зайти в буфет не мог никто — это было не по карману. Потом стали появляться режиссеры успешные и неуспешные, уже другие люди сидели за столиками в буфете, пришла другая психология — та, что сегодня стала всеобщей. Идея финансового успеха — главная и определяющая сейчас для всех режиссеров. Сменились вехи, изменились отношения. Многие кинопрофессии просто исчезли. Художники-постановщики оформляют рестораны, делают интерьеры «новым русским». Какой интерес сидеть на нищенской зарплате, когда можно за хорошие деньги отделывать виллу. Там и творчески можно себя реализовать ничуть не хуже. Очень изменился социальный статус кино.

60-е годы остались в памяти как время демократическое — и в плане профессиональных взаимоотношений, и в плане того, что можно было позволить себе говорить. Мы несли такое, что отец только успевал хвататься за голову и повторять: «Думай, что говоришь. Держи язык за зубами. Доведешь и себя, и меня до неприятностей». Это я слышал от него постоянно. Но языки уже были развязаны. И киноязык тоже уже был развязан. Он стал много более свободным в своих поисках, в своем разнообразии. И это происходило во всем мире. Фактуры Куросавы очень отличаются от фактур Одзу. Ритмы Феллини от ритмов Бергмана при всем духовном тяготении этих мастеров друг к другу.

Сейчас в мосфильмовских коридорах я не вижу молодых, идущих с тем же ощущением, с каким ходили некогда мы. Прежде всего, в 60-е годы мосфильмовские коридоры жили, они никогда не были пустыми. Это было время, когда возникли творческие объединения: в каждом жизнь била ключом. В коридор мы входили с ощущением восторга, у нас были планы, мы верили, что сможем их реализовать. Мы писали сценарии и не сомневались, что их поставим. Конечно, были худсоветы, было, будь оно проклято, Госкино, но оно давало деньги. У нас там были свои «агенты» — редакторы Госкино — Зарема Шадрина, Тала Ошеверова, которая курировала наше объединение и была крестной матерью «Аси Клячиной». С их помощью мы могли протаскивать далекие от официальной идеологии картины. Борьба за это шла все время. Были, конечно, и главные редакторы: Дымшиц, за ним Кокорева, после нее Сурков — все очень интеллигентные люди, но они верно, и за страх и за совесть, служили существовавшей идеологии.

Среди ведущих партийных работников от кинематографа был Григорий Чухрай — одна из самых политически привлекательных фигур того времени, в чем свою роль сыграла и его Ленинская премия, позволившая ему выступить идеологом экономических реформ в кино. Ему позволили создать Экспериментальную творческую киностудию, сулившую творцам за создание коммерчески успешных лент немыслимые деньги. Авторам фильмов в порядке эксперимента было разрешено получать дивиденды от проката. Это было медленное продвижение в советскую экономику идей, главным пропонентом которых был Андропов. Реформы в народе называли косыгинскими, но на деле они были андроповские: просто Косыгин отвечал за экономику. Он, если на то пошло, сопротивлялся реформам, но его заставили их проводить. Заставили те, кто толкал страну к реформам. В частности, Андропов. Но об этом я узнал намного позже.

В 60-е годы нам открылся западный кинематограф. Не трофейные ленты прежних десятилетий, а современный, сегодняшний. Помню, как Кеша Смоктуновский с вытаращенными глазами приехал с Каннского фестиваля, где был с «Гамлетом». «Я видел абсолютно гениальный фильм», — сказал он. «Какой, какой?» — «Мужчина и женщина». Он получил главную премию». И он во всех подробностях рассказывал нам картину. Это был живой кинематограф. Очень поэтический и очень простой.

Фильмы, приходившие с фестивалей, были глотком свежего воздуха. Инакомыслия там не было. Политическое инакомыслие пришло не с Запа-

да, а из нашего же социалистического лагеря. Прежде всего из Польши, из Венгрии, из Чехословакии. Анджей Вайда, Миклош Янчо, Милош Форман. Первой антисоветской картиной высочайшего мирового класса был «Пепел и алмаз». Абсолютный шок. Я первый раз увидел, как герой фильма идет ногами по портрету Сталина. У меня просто мурашки по телу пошли от этого зрелища. Мне, гомо советикусу, какими мы все в то время были, уже казалось, что сейчас ворвутся люди в штатском и всех нас арестуют. Мы смотрели фильм во вгиковском монтажном зале, рассчитанном мест на двадцать. Но набилось человек восемьдесят, сидели друг на друге. Студент-поляк достал в посольстве копию и привез во ВГИК. Мы смотрели, затаив дыхание. Я был тогда на первом курсе, для меня это было революцией. Уже потом я посмотрел «Канал» и многое другое. А позднее пришли замечательные ленты предпражской весны из Чехословакии, социальная сатира Формана и многое другое. Эти открытия не могли не влиять на развитие советского кино. Как я завидовал полякам! Они все жаловались, что у них нет свободы. А в это время в Польше были частные бары и кафе. О таком у нас тогда и помыслить было нельзя. Снять «Пепел и алмаз» и не сесть в тюрьму, да еще и свободно разъезжать по заграницам! Что еще надо?! Но почему-то всегда получается так, что люди, имеющие что-то, больше испытывают душевный дискомфорт, чем люди, не имеющие ничего.

Почему-то говорят о шестидесятниках, а не говорят о семидесятниках или восьмидесятниках. Почему? Разве в 70-е и в 80-е никто ярко о себе не заявил? Пришли Никита Михалков, Вадим Абдрашитов, Николай Губенко. Я не знаю ответа на этот вопрос.

Как ни странно, отсутствие абсолютной свободы и наличие цензуры создают достаточно благоприятные условия для художника. Чтобы у человека окрепли мускулы, необходимо притяжение земли. Космонавты, лишенные в полете земного притяжения, теряют кальций, они не могут заниматься спортом. Нужно давать мускулам нагрузку, поднимать тяжести. Наличие цензуры помогает художнику наращивать мускулы. Он знает, что он хочет сказать нечто, о чем говорить нельзя, и находит способ каким-то образом это выразить. Сама ситуация заставляла работать фантазию. А когда все позволено, придумывай что хочешь, напрягай и так и сяк фантазию, все равно никого ничто не волнует. Неужели и впрямь для расцвета духовного искусства обязательно нужны неблагоприятные условия? Парадоксальная ситуация. В этом смысле советское кино заявило себя как гораздо более мощное в сравнении с западным. Оно должно было преодолевать сопротивление. Конечно, и там, на Западе, были великие художники. И у них была своя цензура, но совсем иного рода — цензура денег, о которой мы тогда представления не имели. Большому художнику всегда трудно снимать кино.

На 60-е годы пришлась молодость моего поколения, его становление. Мне в 60-м было двадцать три года. С двадцати до тридцати — это то самое время, для которого природа тебя создала. Мы — молодые самцы, в крови играет тестостерон, мышцы упругие, голова набита идеями. Ходим пьяные от гормонов. Все это создает особое восприятие мира. Ты должен доказать природе, что ты ей нужен, а те, кто был до тебя, уже сделали свое дело, отслужили свое. Между двадцатью и тридцатью ты должен сделать все, что должен был сделать: завести детей, создать шедевры. Мир ощущается как бесконечный в своих перспективах. А у нас этот возрастной, биологический восторг наложился на некоторое духовное освобождение общества, на процессы десталинизации. В памяти осталось ощущение безоблачности, и все трагедии, связанные с запрещением картин, со страхом КГБ, 68-м годом и Чехословакией, — все это сегодня потускнело, подзабылось. Осталось ощущение бьющей через край неукротимой энергии, свободной фантазии. Писалось легко, снималось легко.

Диалектика любого художника такова, что по мере накопления опыта писать становится все труднее. «Как легко писалось в юности», — грустил Рахманинов. Каждый последующий год прибавляет сомнений.

Записал А.Липков

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Феллини, сочинитель реальности

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Уроки, открытия Феллини оказали гораздо большее влияние на отечественных театральных режиссеров (не только шестидесятников), чем на режиссеров кино (исключение — Кира Муратова). Это обстоятельство лишь на первый поверхностный взгляд связано с пресловутой «театральностью» Феллини, вошедшей в обиход как одно из самых устойчивых и, в общем, клишированных свойств его поэтики. Мы предлагаем фрагмент разговора о «Сладкой жизни» (1959) с Анатолием Васильевым, чьи спектакли в конце 70-х — начале 80-х годов сыграли в истории театра столь же переломную радикальную роль, что и фильмы Феллини в истории кино на рубеже 50—60-х.

Анатолий Васильев. Где происходит главная сцена Марчелло с женой или с подругой, но фактической женой, ведь они живут вместе? Назови место действия.

Зара Абдуллаева. Дорога.

А.Васильев. Но дорога на киноплощадке, дорога упирается в прожектора, это видно. А что за стиль этой сцены? Стиль, в котором она конкретно разыгрывается?

З.Абдуллаева. Скандал.

А.Васильев. Это классическая диалогическая сцена из кинематографа.

З.Абдуллаева. Иначе говоря, цитата из старого кино.

А.Васильев. Может быть. А что здесь делает Марчелло?

З.Абдуллаева. Она ему надоела, он ее гонит подальше, а сам уезжает, правда, потом возвращается.

А.Васильев. Фигня это. В стилевом отношении такой прием означает, во-первых, что не реальная дорога, во-вторых, что это разрыв со сценами, которые так устроены, со сценами классического образца. Если место действия — киностудия, то иллюзия, которая принадлежит дороге, на самом деле этим местом действия аннулирована. А сюжет можно, конечно, вычитать и домашний — муж, жена, то-сё. Но в такой режиссуре в этом фильме сделана только одна сцена. Послушай, надо снять в «Сладкой жизни» негативный социальный аспект.

З.Абдуллаева. А как же разложение римской тусовки, кризис героя или даже «кризис личности в буржуазном обществе», про который нам объясняли прогрессивные критики?

А.Васильев. Я этого не вижу... Это фильм сорокалетнего человека. И я узнаю собственную жизнь в этом же возрасте. Она была подобна жизни героя — не подумай, что я сравниваю себя в художественном плане, — может быть, поэтому меня и подкосила «Сладкая жизнь». Неужели у меня нет ничего своего, и все откуда-то взято? Но даже если так, произошло это незаметно. Мне хотелось кому-то подражать, подражание — не постыдно. Хочется быть на кого-то похожим, быть лучше. Но с Феллини — другая история. Такие режиссеры прорастают, потому что им подражать ты даже не думал. Я вот считаю, например, что Мольер пророс в Пушкине вместе с французским языком, а Пушкин соревновался с Шекспиром, хотел быть похожим на него.

З.Абдуллаева. Что остается в этом фильме вне интерпретаций — социальных, психологических и прочих?

А.Васильев. Жизнь остается. Феллини выбирает игры с иллюзиями. Кажется, что это жизнь, и мы становимся ее участниками. И сладкая она потому, что именно жизнь, а не смерть. Я не прочитываю смыслы, связанные с усталым, израсходованным, обожравшимся обществом ни в одном из аспектов — семейном, любовном, религиозном, классовом. Все это присутствует, я это понимаю. Но не реагирую. Сказать, что фильм антибуржуазный — значит присоединиться к совдеповской трактовке...

Я вижу, что дети и Мадонна — это манипуляция. Нет ни Мадонны, ни детей — одни только съемки, инсценировка.

З.Абдуллаева. Он же снимает о манипуляции, о медиасенсациях.

А.Васильев. Ты права, но главное, что он подчеркивает: это кино... Грубо говоря, если убрать все, что связано с присутствием камер, режиссера, и смонтировать иначе, ты увидишь детей, которым явилась Мадонна. Тогда ты доверишься иллюзорному стилю, и он тебя обманет. Ты скажешь: «Смотри, надо же, Мадонна, дети». В «Ночах Кабирии» есть похожий эпизод. Но здесь ситуация дана как киносъемка. И получается, что между реальным эпизодом «Явления Богородицы детям» и фильмом на тему «Как детям явилась Богородица» нет никакой разницы. Все одно и то же. Но есть все-таки что-то, что надо пройти, перейти через что-то. Или же подать только так. Потому что всякий другой способ будет неправдой. Иллюзия открыта. Феллини сочинитель, он сочиняет реальность. Но нельзя пробиться к реальности, не подчеркнув...

З.Абдуллаева. ...ее условности.

А.Васильев. В «Сладкой жизни» нет сюжета.

З.Абдуллаева. Как в «Серсо».

А.Васильев. Конечно. Нельзя один раз разорвать и остановиться, надо, чтобы с какого-то момента начались разрывы и потом их набирать — еще раз и еще. Поэтому Феллини необходим еще один фильм.

З.Абдуллаева. Про художника, режиссера.

А.Васильев. Да. Это один и тот же герой, точнее, два родственных типа, или две стороны одного листа. Поэтому эти два фильма означают для Феллини переход. А дальше будет «Рим» — то, что осталось от «Сладкой жизни». Это возвращение, хотя он и не возвращается, потому что делает «Сатирикон», «Амаркорд», «Казанову».

З.Абдуллаева. А вы не возвращались после «Серсо» к подобной структуре?

А.Васильев. Почему? «Из путешествия Онегина» — это возвращение. «Илиада» и «Онегин» разные спектакли? Режиссер стилем говорит, приемами, приемами игры, а ты думаешь, что он про что? Режиссер всегда на что-то опирается, разрывает, расстается с чем-то, иногда навсегда. Скажи, какой сюжет большого предпоследнего эпизода?

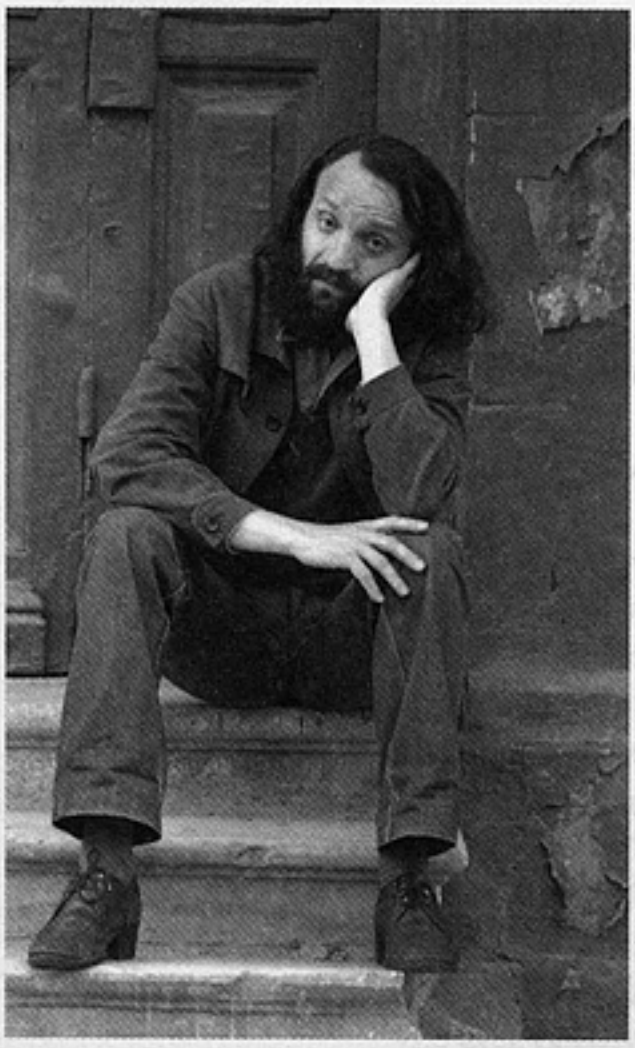
З.Абдуллаева. Стриптиз.

А.Васильев. Нет. Развод. Надя, героиня этой вечеринки, разводится. И главное тут — разрыв. Ночью домой приходит муж, жена с ним разводится. Все напиваются, и начинается, как у Достоевского, petit jeu, которая никогда не становится, между прочим, вульгарной. Сначала развод Марчелло с женой, хотя они не зарегистрированы и не обвенчаны, потом самоубийство Штайнера, между этими сценами вставка с женой в постели, которая нужна только для нарративности, только чтобы показать, что герой кружится вокруг одного и того же места и не может оторваться. Желает, но не может. Феллини иронично показывает сцену Марчелло с женой в кровати, у них ручки вместе, спят голубками, все якобы хорошо, и тут звонок — смерть Штайнера.

А рыба, которую вытаскивают в финале, живая или мертвая?

З.Абдуллаева. Мертвая.

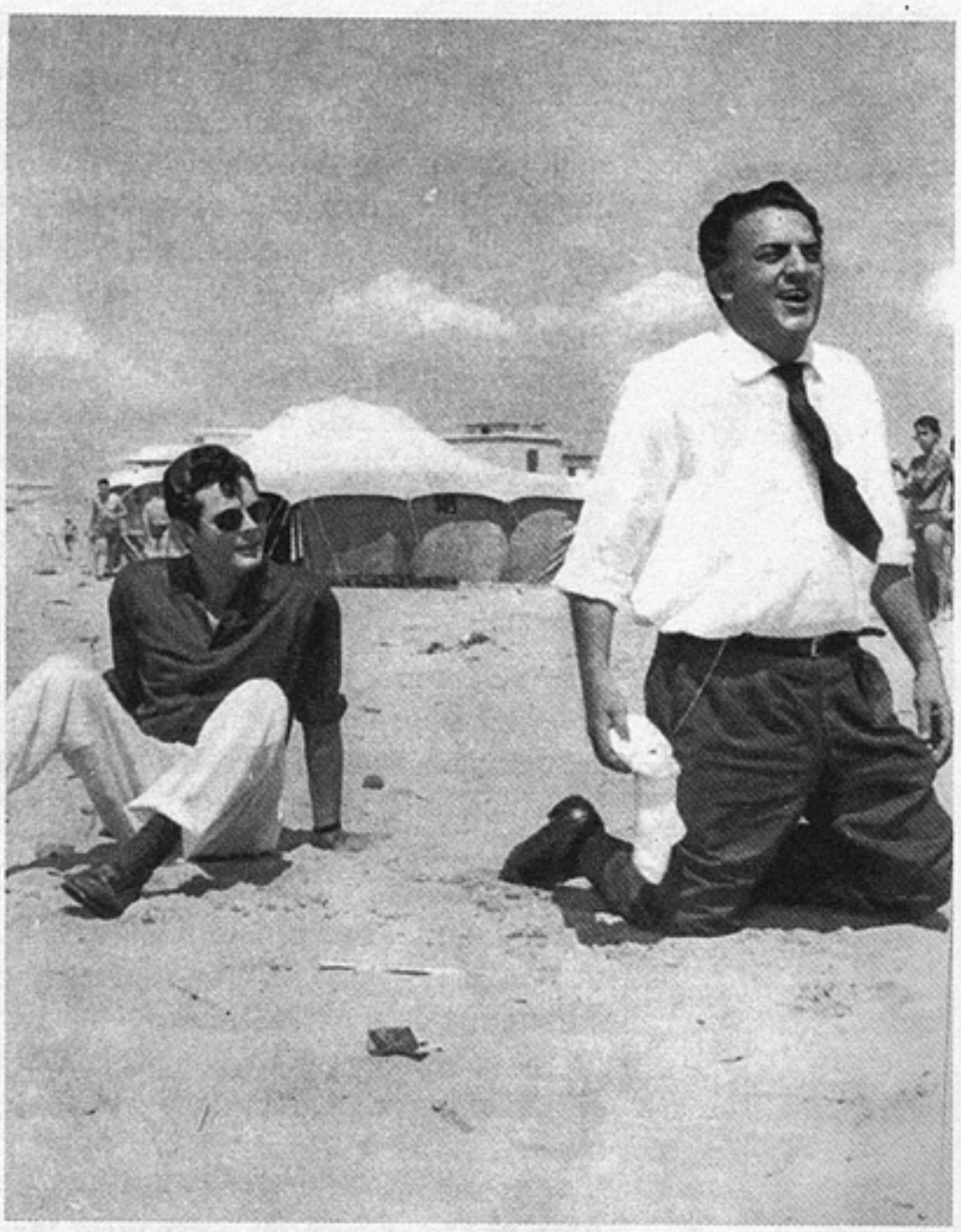
А.Васильев. Но с открытыми глазами. Рыба, как живая, глядит на людей, а не люди на рыбу.



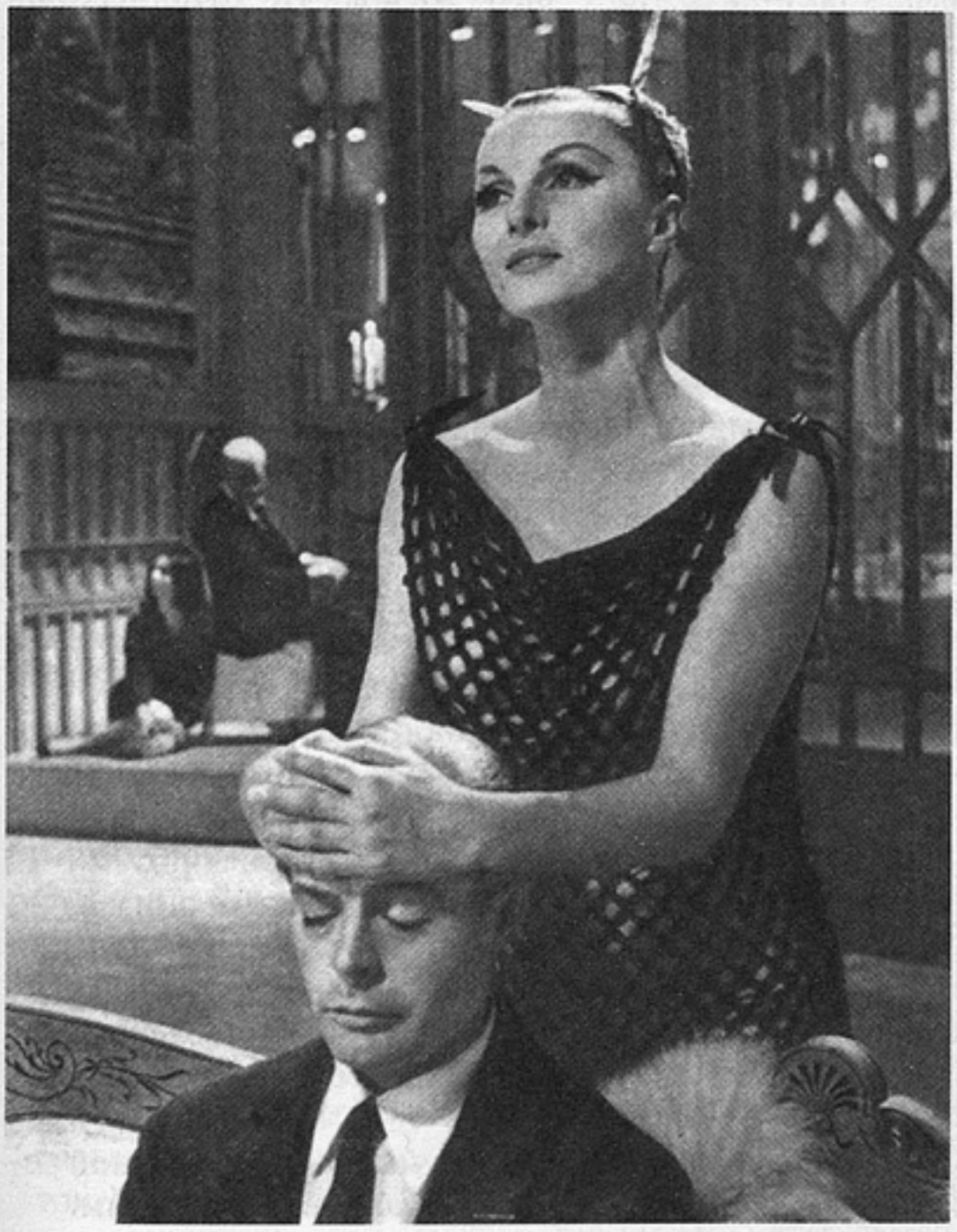
А.Васильев

Ф.Феллини, М.Мастроянни на съемках фильма «8 ½»

М.Мастроянни, Ф.Феллини на съемках фильма «Сладкая жизнь»



М.Мастроянни, А.Экберг в фильме «Сладкая жизнь»



Ф.Феллини, К.Кардинале на съемках фильма «8 ½»

М.Мастроянни, М.Лебо в фильме «8 ½»

В конце концов получается, что есть тема художника, который разрывает и переходит, и идет дальше, а с другой стороны — тема человека, который не может выйти за пределы собственного круга, лучше сказать — окружности, и с окружности не слетает, и в круг не попадает. Герой запущен в огромное количество людей практически всегда. Он окружен. Все великие произведения, которые я люблю, построены одинаково. В них персонаж проходит две истории. Одну — как автор, другую — как персонаж.

З.Абдуллаева. Но в следующем фильме герой все же начинает снимать.

А.Васильев. По сюжету Гвидо в финале снимает, да.

З.Абдуллаева. Но в «8 ½» не только сюжетное завершение.

А.Васильев. Проблема не в этом. Делать что-то или не делать — вообще не проблема. Только в том, что именно делать — то, что ты делал раньше, или другое. Восемь фильмов снято, а эта половина должна быть иной. Всё.

Ты помнишь основной мотив разочарования Штайнера? Чем он вообще разочарован?

З.Абдуллаева. Казалось бы, ему доступна вся полнота жизни. А на самом деле эта полнота неполная, она уязвима или же его уязвляет.

А.Васильев. Не согласен. Он разочарован тем, что в его жизни все хорошо. Все гармонично устроено. Ты помнишь, Штайнер с Марчелло обсуждает картину, которая в его доме?

З.Абдуллаева. Моранди.

А.Васильев. Построить свою жизнь так, как она выстроена в реальности искусства — в данном случае живописи, — он не в состоянии. А построить жизнь в реальности жизни — в состоянии. Его жизнь прекрасна. Но теплокровна. Совсем другой мотив. У него чудесная жена, два эпизода играет чудеснейшая актриса, чудные дети. Вот где действительно сладкая жизнь.

З.Абдуллаева. Предел мечтаний.

А.Васильев. Конечно, конечно. Марчелло тянется к нему, и подруга говорит, что хотела бы иметь такую квартиру, такую жизнь... Но Штайнер... не может реализоваться в креативной реальности. Не каждому дано построить собственную жизнь как произведение искусства. Штайнер не поэт...

З.Абдуллаева. Но вдаваться в банальности про то, что только поэт делает свою жизнь произведением, мы не будем.

А.Васильев. В этой картине заложены такие силы, такие начала, которые не изживают себя со временем. И потом, только Штайнеру дан в «Сладкой жизни» апарт. Помнишь, они разговаривают с Марчелло, курят, потом идут по комнате, с какого-то момента Марчелло из нашего поля зрения исчезает, а Штайнер подходит к спящим детям. Кому он их показывает, Марчелло или нам? Я думаю, что его монолог с экрана обращен в зал. Штайнер мне говорит.

Итак, две большие сцены в гостиных: у Штайнера и у Нади. У Нади — карнавал не то чтобы порока, а откровенности. У Штайнера — светский разговор, здесь невозможна карнавализация. В одном случае показано, как жизнь хороша, в другом — что не очень хороша. Первый случай заканчивается убийством и самоубийством, второй — игрой, развлечением. Штайнер не имеет смелости для креации, пусть в обыденной повседневной жизни. И — нет детей, нет жены, нет того благополучия, и мир не гармоничен. Ведь он гармоничен только в креативных проявлениях.

З.Абдуллаева. Штайнер единственный в этом фильме рационалист.

А.Васильев. Ты можешь возразить, что режиссер задумывал этот эпизод про другое. Но режиссер часто ведет по ложному следу, однако по касательной все же выводит к неочевидной поначалу трактовке...

Я никогда не видел, чтобы Пиранделло был адекватно поставлен в театре. Но я всегда знал, что адекватно сделанный Пиранделло — это кинематограф Феллини.

З.Абдуллаева. Вы имеете в виду переходы между сочиненной и реальной реальностями, между актером-персонажем и персонажем квазиреальным?

А.Васильев. Конечно. Я вообще думаю, что режиссер скрывает зачатие, скрывает отца. Он открывает влияния и тех, кому он подражает. А о зачатии должен догадываться тот, кто изучает. Я вот в последнее время думаю, что режиссуре меня моя мама научила. Она преподавала в школе математику. В университете я готовился к экзаменам так: читал главу в учебнике, по-моему, даже вслух, а потом ее себе вслух пересказывал...

Жанр «Сладкой жизни» мистериального свойства. В прологе по небу летит статуя Господа. Мы видим не только статую, но и как тень от нее поднимается по вертикали вверх по зданию. А заканчивает он фильм ангелом на земле, этой девочкой, которую Марчелло когда-то встретил, а потом не узнал. Он не слышит, что девушка ему говорит, но он не слышит и — в другом толковании — то, что говорит ему ангел. Он отлучен от чего-то. Но если не слышит, то должен прочитать хотя бы условные знаки, которые она ему подает. Он их тоже не прочитывает. Он не слышит или потому, что раннее утро, и он пьян, или потому, что море шумит, — но он и не видит, не угадывает лица девочки.

Вся проблема — в креативной потенции. Вот почему и в следующем фильме актер Мастроянни. Дело же не в том, чтобы Гвидо снял фильм. Начало темы в «Сладкой жизни», продолжение в «8 ½», а финал — причем противоположный — в финале «Казановы».

З.Абдуллаева. Поэтому и актер другой — Сазерленд.

А.Васильев. Казанова не имеет больше креативной материи. Он ее изживает, ликвидирует. В конце концов совокупляется с куклой и с куклой танцует.

З.Абдуллаева. Росселлини называл «Сладкую жизнь» фильмом провинциала. А Феллини был уверен, что «положение художника перед лицом реальности должно быть именно положением провинциала». Вы тоже пришли из провинции.

А.Васильев. Я это очень хорошо понимаю, потому что сам провинциал. И герой «Сладкой жизни» провинциал, и Феллини. Марчелло для всех чужой. Его признают своим из-за места, которое он занял благодаря своему дарованию. И не признают своим вне этого места, как равного человека. Столичность делает культуру политесной, и она теряет свойство быть антагонистичной. Но теряя антагонизм, она утрачивает свою основную функцию. И начинает вместо рассогласования исполнять обязанности согласования всего со всем. А гармония креативного акта рассогласовывает структурные элементы для последующего согласования. Она разделяет мир, объединившийся, скажем так, неправильно, для другого объединения, на сей раз и на взгляд художника, более правильного. Быть провинциалом — это иметь мечту, желания, амбиции. Мне все это очень знакомо. У провинциала есть дистанция между тем, кто далек от него, и тем, кого он хочет догнать и победить. Человек столичный такой дистанции не имеет, у него все рядом... Ты читала мой текст, посвященный «Серсо»?

З.Абдуллаева. Давно.

А.Васильев. У меня было несколько формул, которыми я определял структуры этого спектакля. Например, формула «поток».

З.Абдуллаева. Я помню, вы говорили о том, что учились управлять в спектакле «потоком жизни», что конфликт был заложен в самом потоке.

А.Васильев. Мне кажется, это проросло к тому времени во мне само по себе, ведь я увидел Феллини уже зрелым человеком. Потоком как формулой и структурой пользуются и другие режиссеры, но более других этим владеет Феллини. Люди в его фильмах общаются в потоке. Почти невозможно, ведь они должны либо остановиться, либо повернуться друг к другу, но это так. Он выхватывает одного, другого, часто показывает со спины... Люди отданы потоку. Это общение внутри потока, и оно параллельное. Общение по касательной, а не навстречу друг к другу. Иной уровень конфликта по сравнению с той классической сценой на дороге с ее классическим конфликтом, развернутом в диалоге. Еще я пользовался формулой «бег». Это скорый поток. Мы видим, как едут, сталкиваются и разъезжаются машины... Еще фор-

мулой «флирт». В гостиной у Нади появляется теперь ее бывший муж, который не принимает флирт как форму общения. Проще сказать, он не признает карнавализацию жизни, для него жизнь устроена более регламентированно. «Серсо» построен как игра. Или как флирт. Мы видим, что в этом эпизоде развода все включено во флирт или в игру — любые понятия, образы, отношения, идеи. Когда одна игра истощается, Марчелло просят придумать другую. И он говорит: «Я могу тысячи таких игр предложить». Ему несложно. Вот вам такой флирт, а вам — такой. Вы делаете то-то, вы — это... Тогда начинается сочинение самой жизни, сочинение сладкого существования. Конечно, можно дать социальную трактовку. Сказать, что общество скучает. Но я не вижу, что эти люди скучно живут и веселят себя, чтобы запить тоску. Это образ жизни. Не наша русская реальность, никто там тоску и скуку не запивает. Надо говорить о сладком флирте.

З.Абдуллаева. При всем том гости и Марчелло себя вздрючивают, его «подташнивает», хотя впечатления надо как-то разнообразить, ничего делать не остается, как только включаться в игру и хвост распустить.

А.Васильев. Стоп. Сначала ночная история с женой, когда Марчелло пытается с ней разорвать, наутро история со Штайнером, вечером — история на вечеринке у Нади. На нем же должны следы трех сцен оставаться. Ты скажешь, что это в другое — бытовое — время происходит. Но бытовое время и кинематографическое здесь не совпадают... Ты знаешь, это веселая картина. Правда, юмор — не только аттракционы, интермедии.

З.Абдуллаева. Но следующий фильм сделан с большим юмором и в отношениях режиссера с персонажем-режиссером, и в отношении персонажа к себе, и в сценах-диалогах, и в массовке-потоке.

А.Васильев. Там среда другая, и всё. А в «Сладкой жизни» сама жизнь весела. Дан тот срез жизни, та пора, когда мы проводим время. Когда люди встречаются для разговоров, пирушек, любовного обмена, времяпрепровождения. Что же, надо по-совдеповски сказать, «как ужасны эти люди», что «им нечем заняться»? А разве человек не стремится ничем не заниматься? Мы, по-моему, все стремимся ничем не заниматься и проводить время в безделье, удовольствии. И сделать жизнь сладкой. Это является нашим основным искушением. Если мы хотим этого, то почему осуждаем других, желающих того же?

З.Абдуллаева. Вы ставили «Взрослую дочь молодого человека» и «Серсо» через двадцать лет после появления «Сладкой жизни». В другое время. Этот промежуток нельзя было не отрефлексировать.

А.Васильев. Если потребность жить для сладкой жизни у персонажей фильма Феллини была на рубеже 50–60-х, то та же самая потребность для персонажей «Серсо» пришла ровно через двадцать лет. Эти годы — та дистанция, которая разделяет чувственный путь лиц, реально скрывающихся за персонажами «Сладкой жизни» и «Серсо». Все же в этом спектакле меня интересовал опыт моего поколения, для этого он делался. Я уже в те годы обладал способностью на один текст наложить другую сетку, которая своими узлами вонзалась в современный текст. В спектакле не было второго акта, но он был написан и был наиболее подобен «Сладкой жизни», ее романной форме. Да, молодость уходит вместе с радостью. «Старость не радость» не потому, что нерадостно быть старым, а потому, что теряешь способность к радостному, игровому проживанию. А сладкая жизнь — это еще радостная жизнь.

З.Абдуллаева. В сорок, а не в двадцать лет?

А.Васильев. Сорок лет для мужчины и для женщины — разный возраст. Опыт жизни сорокалетнего мужчины — опыт чувствований и опыт художественный — отразился и в этом фильме, и в моем спектакле. А в тридцать такого опыта не бывает, или раньше не бывало. В те годы, когда я смотрел «Сладкую жизнь» и другие фильмы, даже мои сны не бывали такими неизвестными. Я не знал ничего. Не знал городов, лиц, первый раз слышал такие речи — я был так поглощен изображением, что в нем прочитывал больше,

чем нужно. Я напоминал человека немого и глухого, но с очень острым зрением. Все эти фильмы входили в меня, минуя интеллект, перепрыгивая через него. И оказывались где-то спрятанными за забором. Я попадал на территории, которые даже в снах было трудно представить.

З.Абдуллаева. В театре таких потрясений не было?

А.Васильев. Таких — нет. Поэтому я и делал другой театр. Существовавший театр был для меня возможным образцом, он показывал возможности. Все, чем я восхищался в театре — а таких режиссеров и спектаклей было достаточно, — это были эпизоды, встречи конкурентного, эстетического свойства. Театр показывал реальную практику и возможность ее достижения, преодоления.

З.Абдуллаева. Но не другую — реальную и невозможную реальность.

А.Васильев. Да, то есть мечтательность о кинематографе и недостижимость...

З.Абдуллаева. ...создавали импульс для театральной практики.

А.Васильев. Вот именно. Что же до так называемой театральности Феллини... скажу просто: в театре все происходит на сцене, а у него — на киноплощадке.

З.Абдуллаева. Но все же «Сладкая жизнь» — это не «И корабль идет» с нарисованным морем. Скорее тут речь о пиранделлизме, направляющем персонажей со «сцены жизни» на «сцену-площадку».

А.Васильев. Феллини уводит на время персонажей с площадки, а потом туда и возвращает. И пользуется любым случаем...

З.Абдуллаева. ...чтобы открыть прием.

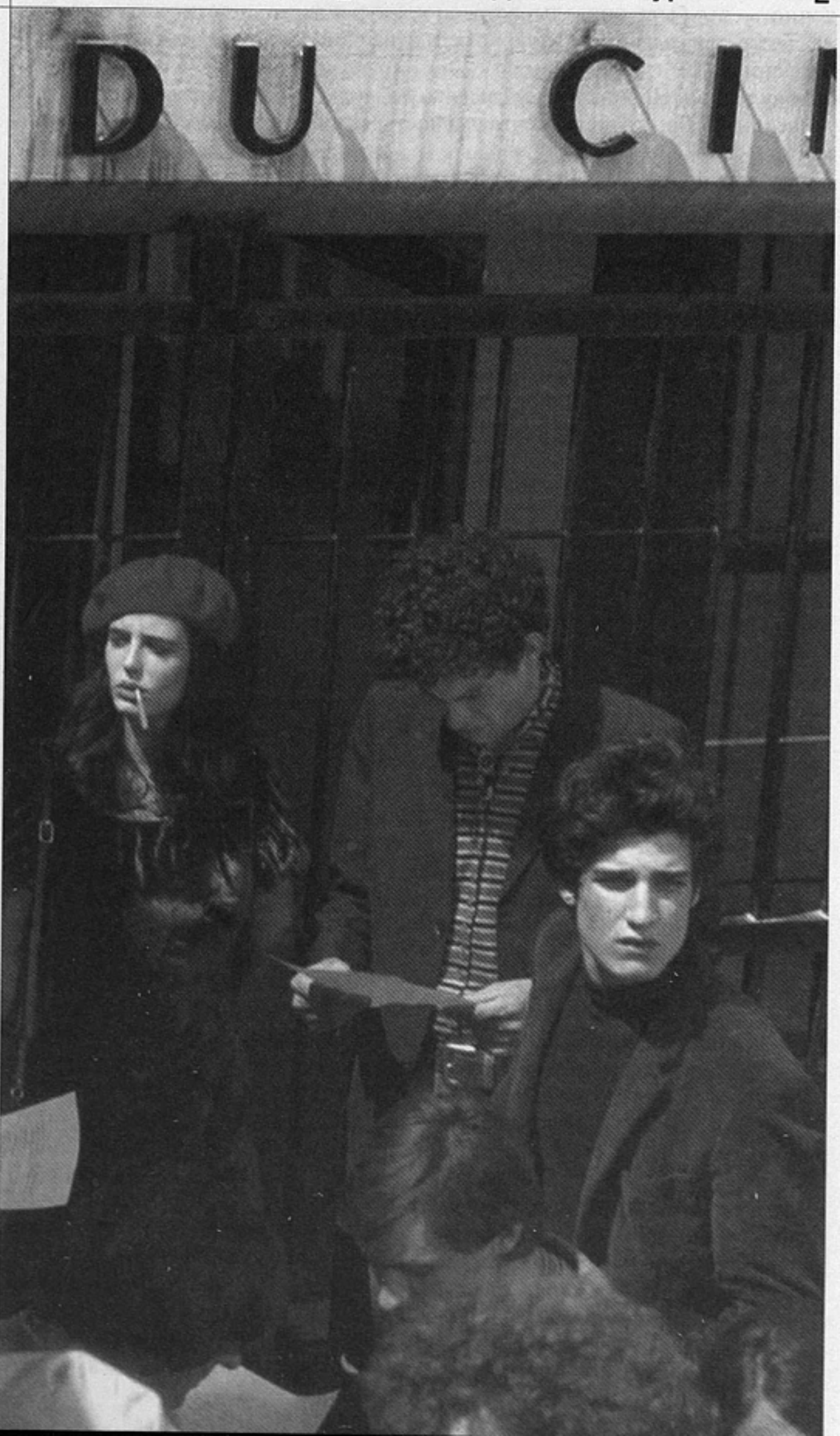
А.Васильев. Реальность в таком случае воссоздается совершенно другими средствами. Я знал, что после «Серсо» оркеструю «Сегодня мы импровизируем» Пиранделло. И сделал, но сыграли мы этот спектакль не здесь, не в Москве, а на острове Хвар, в Хорватии, в старинном театре XVIII века с итальянской сценой... Сегодня заражаться таким стилем мне все труднее.

З.Абдуллаева. Потому что вся режиссерская аппликатура перестроена...

А.Васильев. Со смертью Володи Лаврова я потерял носителя мистериального стиля. И потерял спектакли. Другие актеры ушли... Театр, как река, актеры — вода. Когда актер выходит из реки, он не может вернуться, потому что река уже в устье вошла, как ему быть?

З.Абдуллаева. Но если б вы захотели, можно было бы довести молодых актеров до уровня Владимира Лаврова. Или это проблема дарования?

А.Васильев. Нет, не дарования. Носитель стиля — это образование. Я естественник. У меня дарование прикладывается к образованию, а у тебя — образование прикладывается к дарованию... Личный момент для «Сладкой жизни» очень важен, а я никак не могу вспомнить, где и в какой момент я впервые ее увидел... И вот теперь — спустя двадцать с лишним лет — я ее пересмотрел...



«Мечтатели»

ДМИТРИЙ ОЛЬШАНСКИЙ

О чем мечтаете, уж не о контрреволюции ли?

«МЕЧТАТЕЛИ» БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ И ЭПОХА ШЕСТИДЕСЯТЫХ

По прошествии трех с лишним грустных десятилетий к 60-м применим только один метод описания: в качестве образа рая.

В раю, как мы догадываемся, не существует разграничивающих земную жизнь представлений о времени, пространстве и мятущейся в их плену индивидуальности — только там человек сможет ощутить невозможное до тех пор гармоническое единство со всем, что творится внутри и окрест него. В посюсторонней же культуре такие допущения по определению фальшивы. Тем не менее, когда мы вспоминаем о 60-х, мы имеем полное право забыть о культуре: мы вторгаемся на территорию рая, туда, где один-единственный раз в истории существовала незамысловатая гармония — эстетическая правда.

Взгляните на телехронику 1967 года, а затем попробуйте вообразить себе «All You Need Is Love» сочиненной в наши дни. Нелепая картина, не правда ли?

Бертолуччи, как нам обьяснила критика, снял манифестирующий ностальгический фильм о 60-х. Там якобы баррикады и 1968 год, там политический мятеж и любовь свободна — соответственно, и восприятие «Мечтателей» строилось по принципу поддержки—отрицания тех самых «идеалов». Либо «ведь есть еще огонек (драйв, запал и т.д.) в глазах у старика!», либо уж «полно ему соблазнять нас никчемной своей революцией».

Между тем «Мечтатели» — фильм последовательно, подробно, идеологически выступающий против эпохи своего действия. Да, Бертолуччи не так методично бомбардирует 60-е, как какой-нибудь Мишель Уэльбек. Этот грубоватый прозаик с темпераментом Жозефа де Местра и политическими склонностями Луи Фердинанда Селина в своих «Элементарных частицах» подвергает мифологию ушедшей эпохи совсем уж непристойной патологоанатомии. Однако вымученная сатира на «отцов» в случае с Уэльбеком не срабатывает — уж слишком злобна.

То ли дело общий настрой 90-х по отношению к своим родителям — тут уж почтение налицо. Особенно в этом отношении нежна и уважительна рок-музыка, не представляющая себя нынешнюю без «свингующего Лондона» почти сорокалетней уже давности. Так, лучший из новейших американских певцов по имени Бек записал несколько лет назад Mutations — не пластинку, а просто-таки серенаду 60-м. Ситары, клавесины и струнные сливаются у него в эстетически единое воспоминание: ностальгия и любовь ведь почти одно и то же, если, в соответствии с Ницше, полагать за лучшее, высшее чувство «любовь к призракам».

Бертолуччи тем не менее модно-ностальгических и уж тем более реставрационных эмоций, как ни странно, чужд. Столичный революционный рай Парижа 68-го он созерцает явно из современных нам предместий ада.

Прежде всего — лица. Рассматривая фотографии тех времен, то и дело ловишь себя на странном ощущении древнего и диковинного масштаба всего запечатленного. Словно бы кому-то удалось заснять раннехристианскую агиографию на особый античный «Кодак», и теперь все ее герои — живые. Лица, дошедшие из 60-х, обладают фактурой, схожей с иконописной. Эти люди по-

другому смотрят — куда-то мимо фотографа, доводя взгляд свой до ангелов, космического 2001 года и грядущего коммунизма. Пижамные миротворческие бдения Леннона, молодой улыбающийся Фидель Кастро и даже самые распоследние калифорнийские хиппи в общем дурмане — все они равным образом внушают благоговение и ведут нас к школьно-лермонтовскому: богатыри не мы. Но уж тем более не выбранные Бертолуччи актеры.

Ева Грин, Луи Гаррель и Майкл Питт, практически на троих разыгрывающие камерную драму «Мечтателей», — молодые люди с циничными глазами и гнусно современными лицами. «Ты на руки-то его посмотри, Карпуша», только вместо рук уликой в данном случае оказываются зенки, рожи, общее выражение самодовольных физиономий. Да, они честно стараются «сыграть все как надо», но только пропасть между их собственными типажами и образами эпохи напоминает о себе постоянно. Они ничего не знают о времени, в которое их закинул Бертолуччи, и такой его выбор отнюдь не случаен. Ведь они направляют тот интимный сюжет, который по ходу фильма становится все более болезненным в своей аутичности — а в настоящих лицах 60-х волшебством становилось нечто прямо противоположное, то надиндивидуальное и торжествующе-сверхличное, что буквально проступало даже в самых обыкновенных людях того десятилетия. Чтобы понять, как этот дух может быть воплощен по прошествии стольких лет, нужно вспомнить лучшие роли Джонни Деппа. Это, пожалуй, единственная «новая» актерская знаменитость, явным образом отсылающая нас в 60-е. Майкл Питт же, напротив, сильно смахивает на Ди Каприо — постыдная аналогия, если бы фильм был и вправду посвящен пафосу прошедшей эпохи.

Однако в том-то и дело, что «Мечтатели» сняты вовсе не о ней. Бертолуччи вовсе не интересует революция, ему, в сущности, дела нет до протестующих студентов, мировой справедливости и войны во Вьетнаме. Он показывает нам закрытых в своей герметичной влюбленности брата и сестру, в жизни которых история остается за окном, а действительным событием являются Грета Гарбо или Фред Астер. А потому и зрители чувствуют, что все возникающие в кадре разговоры о политике — только ширма, обманка, реальный же конфликт фильма находится вдали от «борьбы идей». Полюбит ли Изабель пришлого американца? Справится ли с мучительной невозможностью расставания с братом? Или наоборот: примут ли Иза и Тео третьего лишнего в свой стеснительно-недосексуальный мир? В «Мечтателях» и близко нет той распущенности и эротической свободы, которая мерещится там критикам. Это консервативное кино о смятении и тягостной пронзительности полудетских еще чувств, которые не могут, по определению не могут принести их носителям счастье. Не маоистский, мягко говоря, пафос. И даже финальная сцена, с демонстрацией и полицейскими, призвана лишь немного облегчить итоговой неопределенностью неизбежную модернистскую трагедию несостоявшегося самоубийства, попытка которого обставлена героями Бертолуччи в традициях вполне декадентских. Собственно же идеологическая массовка нужна лишь затем, чтобы обозначить революционной метафорой сугубо любовный на самом-то деле водораздел между героями. Чужаку нет места в родной для брата и сестры эстетике Парижа бульваров и песен Пиаф — и эстетика эта своим торжеством опять-таки напоминает нам об антишестидесятнической морали фильма.

Кстати, о морали: кино с истинным духом той эпохи всегда направлено от частного к общему, в нем всегда в более или менее вольном виде сообщаются те «главные мысли», что знакомы нам и в качестве родных заветов Ильича. Будь «Мечтатели» хоть как-то художественно (а не только лишь формально) связаны с 60-ми, ход сюжета был бы иным. Все метафизические, физиологические, душевные «сложности», будь то инцестуальная драма или девственно-любовный треугольник, были бы решительно и неумолимо сожжены в мистическом синем пламени революции. Словом, перед нами был бы не Бертолуччи, а протохипповый Луначарский с чудесным фильмом 1918 года «Уплотнение». Длинноволосые братишки-матросики заселяют лишнюю профессорскую жилплощадь, благо в Париже есть куда селить, а интеллектуальные герои, после некоторых колебаний, понимают их сермяжную правоту. Героиня завязывает с братом и выходит замуж за сознательного рабочего. Что-то в таком роде.

Между тем картина ведет нас от общего к частному и далее — к утвержде-

нию этого неуклюжего, застенчивого «частного» над общим, пусть даже и вполне драматической ценой. Вот она, буржуазная мораль, над которой столько ругались великие тени 60-х. В «Мечтателях» же их отголоском могут быть разве только родители Изы и Тео — те единственные исторически достоверные герои в фильме, которые всерьез, а не просто из желания понравиться или поспорить говорят о «серьезных предметах», а затем проявляют неслыханную семейную прогрессивность в сцене с тремя спящими детьми. Кажется, что они-то, замечательные еврокоммунистические родители эти, и делали в 68-м революцию. Дети же их скорее намечают поколенческую дорожку к «Ускользающей красоте», еще одному неоконсервативному фильму о вновь обретаемой после сексуальных бурь ценности угловатого девства.

А что же 60-е, как же райская наша эпоха, так подло преданная бывшим ее современником Бертолуччи? А она незыблема в сиянии общих выражений ее почти что святых лиц, и никакая новейшая (она же и ветхая) декадентская мораль не поколеблет ее очарования. Думаю, она еще дождется своего настоящего ностальгического певца. Харви Вайнстайн выдаст толику миллионов, и кто-нибудь (а лучше бы Мартин Скорсезе) снимет наконец масштабный эпический фильм о 60-х, где по-бондарчуковски далекая от скромности манифестация снова поднимет красные флаги — единственный в далеко ушедшем от христианства нынешнем мире искренний символ Того, кто есть истина и жизнь.

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ, ЖИЛЬБЕР АДЕР

Мечтатели

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Помню сценку неподалеку от «Ленфильма»: в подземном переходе к метро «Горьковская» мордастый офеня горбачевской эпохи, явно стараясь потрафить публике, за своими коммерческими делами упоенно крыл «замшелых шестидесятников». Скажи ему, что он воплощал собой крыловскую «свинью под дубом», он бы наверняка искренне осерчал. Откровенно, чуть ли не по Зощенко, он положил «с прибором и огурцом пятнадцать» и на ленинградскую киношколу, почти у ворот которой он пригрелся со своим лотком, да, собственно, и на печатное слово, которым торговал. А чё чиниться-то: «Лишь были б желуди, ведь я от них жирею!» Бессмертная фраза так и витала вкруг него, образуя подобие антинимба над ярким представителем нового российского племени.

Чуть позже, в самом начале эпохи ельцинской, произошла не смена вех, но смена регистров.

Когда в январскую Москву первого месяца гайдаровских реформ впервые приехал Жан-Люк Годар, столица уже походила на самое себя периода советского нэпа. Но оставаясь кинематографистом до мозга костей, к тому же непривычным к русской стуже, Годар предпочел правде бытия на улицах Москвы «Киноправду» Вертова в крошечном кинозале Музея кино.

Публикуется по: Bernardo Bertolucci, Gilbert Adair. The Dreamers. Ubulibri, Milano. 2003. Recorded Picture Company, Hanway Films per le fotografie.

Конечно же, его можно было понять. Вряд ли он был воодушевлен опытом общения с российскими журналистами на пресс-конференции в Москве. Большинство из них не только никогда не видели ни одного фильма классика (при этом чуть ли не заносясь от сего позорного факта), но и имя прославленного режиссера услышали лишь накануне дежурного события. Потому-то прозвучавшие на пресс-конференции вопросы, за исключением двух-трех, заданных киноведами, поразили почти буквальным сходством с речениями питерского офени.

И тем не менее, вернувшись домой, Годар воздал должное — нет, не новой Москве, но традициям русской и советской киношколы — в своем фильме 93-го года «Дети играют в Россию».

Этот его поздний коллаж включал в себя много любопытного. В частности, эпизод весьма эмблематический. Пара будущих кинематографистов, молодых актеров, — преемственность поколений здесь впрямую декларировалась, — стоя у входа в кинотеатр Госфильмофонда в высотке на Котельнической, распахивают реальные двери «Иллюзиона». И приглашают войти в архивный кинотеатр тени великих: «Пожалуйста, господин Довженко! Проходите, господин Штрогейм!..» И несть числа на саундтреке «омажам» молодых по адресу мэтров мирового кино! Так Годар, не боясь лобовых решений, выражает свою художническую и гражданскую позицию — позицию одного из создателей «новой волны», одного из птенцов гнезда Анри Ланглуа, основателя Французской Синематеки, что на Трокадеро, в парижском дворце Шайо.

В 1968-м власти попытались лишить Анри Ланглуа должности директора за явную неподотчетность его действий государственным органам. Однако творческая интеллигенция Парижа и студенчество вместе с французской и мировой общественностью отбили Ланглуа, и он остался директором Синематеки.

Свои «Украденные поцелуи», фильм того же 1968 года, другой «нововолновец» Франсуа Трюффо посвятит не персонально Анри Ланглуа, а Синематеке Анри Ланглуа как главному культурному учреждению в жизни целой генерации. Автор нынешних «Мечтателей» Бернардо Бертолуччи, как и Трюффо, говоря о «деле Ланглуа», вводит в сюжет своего фильма отнюдь не частное лицо, но именно Французскую Синематеку, артикулируя ее роль в формировании старшего и младшего крыла поколения 60-х. Не случайно и тот и другой — и француз, и итальянец — из 1968 и из 2003 годов обыгрывают в своих фильмах замкнутую решетку перед входом в Синематеку. Ею начинаются «Украденные поцелуи», она же фигурирует в первых эпизодах «Мечтателей» Бертолуччи. Эта перекличка сквозь десятилетия и есть ключ к тому контексту, культурному и политическому, что делает интересным и важным недавний фильм Бертолуччи.

Акция перед Синематекой — бурные события тех давних лет — для радикально настроенных левых интеллектуалов Запада была и доныне остается символом веры, клятвой на преданность не только своему духовному вождю и не только общему «дому», или «университету», из которого они вышли, но и кинематографу, вообще искусству — дерзкому, откровенному, социально значимому, накрепко связанному с живой исторической реальностью.

Один из героев «Мечтателей» — успевший повзрослеть американец Мэтью, в прошлом завсегдатай Синематеки, — скажет в финале, что сегодня существует множество концепций парижского мая 1968 года, но все историки сходятся на том, что начало ему было положено взрывной ситуацией вокруг Французской Синематеки. Те же события положили начало становлению личности самого Мэтью, выходца из Нового Света. Многое в этом смысле роднит с ним самого автора фильма да и Жильбера Адера, французского писателя, дебютный роман которого «Святая невинность» и лег в основу сценария «Мечтателей».

Творческая биография Бертолуччи, близкого друга и ученика Пьера Паоло Пазолини, бунтаря, активного участника итальянской киноконтестации 60-х, несомненно, сближает его с парижскими «революционерами», детьми мая 68-го года, — Жан-Люком Годаром, Жан-Пьером Лео и другими, кого нельзя не узнать в персонажах «Мечтателей».

Бунтарство молодого Бернардо Бертолуччи, запечатленное в его фильмах франко-итальянского производства, сполна проявилось уже тогда, когда, пройдя школу профессионального мастерства у Пазолини и сняв под сильным влиянием учителя «Костлявую куму» (1962), он затем в один год с его «Евангелием от Матфея» сделал фильм с программным названием «Перед революцией» (1964). Заметим, что картина было закончена более чем за три года до событий во Франции.

Именно в Италии стало набирать обороты движение контестации в молодежном кино, с его леворадикальными ориентирами и столь же радикальной переоценкой ценностей, в частности, сакральных, (особенно для Апеннин), святынь семейного очага.
Всякого рода игры и отыгрыши последуют потом, когда, с одной стороны, итальянская контестация в кино и в 70-е будет толочь, как воду в ступе, семейную проблематику и потеряет свою былую остроту и актуальность на фоне активно заявившего о себе итальянского политического кино. С другой стороны, уже в 83-м Бернардо Бертолуччи — благодаря собственному авторитету и праву председателя жюри Венецианского кинофестиваля — добьется присуждения «Золотого льва св.Марка» своему духовному брату Жан-Люку Годару за его «Имя Кармен».

Но как бы там ни было, и в молодые, и в зрелые годы параллельно социально-политической проблематике, а по сути, расширяя ее за пределы узких формальных границ, Бертолуччи огромное, если не основное внимание уделял проблемам пола. Едва ли не каждый его фильм (за исключением, может быть, лишь «Маленького Будды») представляет собой исследование природы сексуальности, ее двойственности, которая рифмуется или раскрывает моральное либо политическое двойничество героев. Игнорируя этот аспект разговора о человеке в истории, нельзя в полной мере оценить ни смысловую параболу образа Марчелло Клеричи в «Конформисте», ни логику развития судеб людей и судеб мира даже в коммунистической эпопее «Двадцатый век». Выпущенный на экраны СССР в предпоследний советский год, фильм соответствовал мировой прокатной версии, сокращенной, к сожалению, без малого на час — с потерей как красных флагов, так и эротических сцен. «Последнее танго в Париже» оставаясь одним из последних фильмов, не сдавшихся в битве с цензурой, так и не одолевшей эту, по мнению фарисеев всех мастей и уровней, вершину порнографии в кино, по сей день является едва ли не самой романтической лентой в истории мирового кинематографа последней трети XX века. Притом что фильм намеренно был создан на территории дозволенного — к началу 70-х. Все последующее у Бертолуччи с этой точки зрения — и «Луна», и «Я танцую одна» («Ускользающая красота» — в мировом прокате) — по дерзости было вариациями уже однажды сказанного.

«Мечтатели» здесь являются не исключением, но логическим авторским продолжением. Трое молодых героев ленты, участников и протагонистов событий парижского мая 68-го года, попутно социально-политическому контексту сюжета решают проблемы собственной плоти исключительно по Бертолуччи. Вопреки всему миру и всякого рода устоявшимся табу им надо — и надо настоятельно — разрешить одну локальную проблему, сколь уязвимо ни звучала бы ее формулировка: являются ли они владельцами по праву собственных гениталий, либо они принимают диктат общества и в этой, сугубо интимной, сфере. И в таком ракурсе, опять-таки по Бертолуччи, нет никаких запретов.
Поэтому двадцатилетние французы Тео, Изабель и примкнувший к ним

их сверстник, американец Мэтью, своим обликом и повадками в этом плане представляют собой неких совершенно естественных зверьков, для которых запах, осязание, первичный вкус значат гораздо больше, нежели маоистские дацзыбао, на которых двое первых себя воспитали вместе с молодыми итало-французскими бунтарями. И это воспитание эротико-сексуальных чувств, по Бертолуччи, не менее значимо, чем их политические установки.

Когда же баррикады будут снесены, а плоды революции (равно как и всех революций — от кровавых до бархатных) присвоены «людьми второй шеренги», когда от героев отпадет (в сценарии и в фильме — по-разному) их падший ангел американец Мэтью, останется все же нечто непоколебленное. Собственно, то самое, за что они интуитивно, но по-своему последовательно сражались.

К примеру, Французская Синематека и ее директор Анри Ланглуа... Синематеке и ее директору до сих пор посвящают свои фильмы их современники и их потомки. И уже одно это само по себе значимо. Бельгийская королевская Синематека. Один из первых ее директоров и последних руководителей Жак Леду не имел, к слову, никакой личной собственности, кроме разве что набора галстуков к единственному костюму. Зато он собрал национальную коллекцию фильмов, одну из крупнейших в Европе, а его скромненький «газик», на котором он колесил по Брюсселю и окрестностям, ныне является первым при входе экспонатом — нет, не музея и не галереи, но национального фильмохранилища, а попросту склада, имя которому — клад.

Госфильмофонд России с его хранителем Владимиром Дмитриевым коллеги по ФИАФ, Международной Федерации киноархивов, иначе чем «пещерами Али-Бабы, в которых есть всё» не называют.
А через просмотровые залы архива за сорок лет прошли несколько поколений отечественных режиссеров. Из его же запасников черпают и продолжают черпать многие и многие.
Наконец, Музей кино в Москве, директор которого Наум Клейман, ничуть не уступая «мечтателю» Дон-Кихоту, какой уже год ведет героическую борьбу с приватизированным Киноцентром, отстаивая скромные помещения для просмотровых залов и экспозиций единственного в стране музея такого масштаба...

Из породы «мечтателей» рождаются одиночки или поколения, которых потом (или сразу) называют «новой волной». Игры разного рода «мечтателей» — они же «сновидцы», они же «грезёры», — игры в кино, в революцию, в жизнь без цензуры, бесспорно, заслуживают внимания. Особенно когда среди авторов — и героев — игры такие фигуры, как Бертолуччи.

Валерий Босенко

Силуэт Эйфелевой башни четко вырисовывается на фоне вечернего неба как эмблема французской столицы. План, снятый с высоты летящего самолета, с обзором Эйфелевой башни. Сена, эспланада Трокадеро и дворец Шайо кажутся крошечными, как на схеме метрополитена.

Фронтальный план дворца Шайо во всей его муссолиниевской монументальности. С этого плана за кадром вступает голос Мэтью, рассказчика. Хотя в нем можно признать того молодого Мэтью, который проследует через весь фильм, но фактически это голос некоего американца, которому сегодня чуть за пятьдесят.

М э т ь ю (*за кадром*). Когда я в первый раз увидел Французскую Синематеку, я подумал, что только французам... Только французам могло прийти в голову устроить кинотеатр на задах такого дворца...

Кинозал Синематеки. В неспешной череде проходящих кадров мы ощущаем синефильство в чистом виде и в разных его ипостасях.

М э т ь ю (*за кадром*). Показывали фильм Сэма Фуллера «Коридор страха». Образы его были такими захватывающими, я был просто заворожен...

Внезапно на экране проступает то самое киноизображение — первый план дан в такой крупности, что позволяет увидеть на огромном экране Синематеки пленочное зерно: знаменитую сцену из «Коридора страха», в которой жестокий ураган с громом и разрывами молний врывается в психиатрическую больницу.

М э т ь ю (*за кадром*). Мне было двадцать лет. Был конец 60-х, и я год жил в Париже, изучая французский. Именно здесь, в Синематеке, я получил подлинное образование. Я стал членом своего рода масонской ложи — ложи синефилов, которых здесь звали одержимыми. Я был одним из ненасытных, одним из тех, кто сидел, уткнувшись носом в самый экран. Почему мы устраивались так близко к нему? Может, потому, что хотели впитать в себя его образы самыми первыми, когда те еще только-только возникали и не успевали утратить свою первозданную свежесть...

Мэтью продолжает говорить, а камера медленно отъезжает за ряды кресел в зале, пока изображение из фильма Фуллера не оказывается всего лишь прямоугольником на экране.

М э т ь ю (*за кадром*). ...Пока они не скроются в глубине кинозала, пока не поникнут в бессилии и не исчезнут в окошке проектора... (*Пауза.*) Может, экран был в самом деле всего лишь экраном... И запечатлены на нем были только мы сами.

Мост Иены безмолвен, несколько фургонов с полицейскими припаркованы по краям. В первый раз мы видим Мэтью. Щупловатый, в джинсах и кашемировом свитере, он медленно вступает в кадр и идет через мост в направлении дворца Шайо.

М э т ь ю (*за кадром*). Стоял вечер весны 68-го года, когда окружающий мир в конце концов прорвал полотно экрана...

Густая толпа молодых людей заполонила эспланаду Трокадеро, с расстояния за ними наблюдает шеренга полицейских.

Демонстрантов — сотни. Стоя или сидя в кружке на корточках, они громко что-то обсуждают. Некоторые, чтобы лучше разглядеть, что происходит, вскарабкались на фонтаны и дурачатся обрызгивая водой стоящих рядом. Рок-фрагменты из множества транзисторов соперничают один с другим.

В толпе молодежи Мэтью, он в страшном возбуждении, озирается по сторонам, видно, что он здесь один. На высоком парапете эспланады какой-то парень зачитывает в мегафон листовку, экземпляры которой вскоре разносятся по толпе.

Д е м о н с т р а н т. Заклятые враги культуры изгнали Анри Ланглуа, чтобы отвоевать себе этот бастион Свободы. Не сдадимся! Свобода — это привилегия, которую не дают, а берут! Все те, кто любит кино, находятся здесь, с нами, вместе с Анри Ланглуа!..

М э т ь ю (*за кадром*). Это Анри Ланглуа создал Синематеку...

Мы видим Анри Ланглуа в спецвыпуске кинохроники.

М э т ь ю (*продолжает за кадром*). ...потому что он любил показывать фильмы и не давал им гнить в подвалах. Он показывал всякие ленты — хорошие, плохие, старые, новые, немые, вестерны, триллеры... Все кинематографисты «новой волны» приходили сюда учиться ремеслу... И современное кино родилось здесь...

Потрясая транспарантами, демонстранты поднимаются по холму Трокадеро к Синематеке. В это время дюжины полицейских, вооруженные дубинками и боевым оружием, выпрыгивают из припаркованных вблизи автофургонов.

М э т ь ю (*за кадром*). Правительство уволило Ланглуа... Кажется, все парижские синефилы явились сюда, чтобы выразить свой протест. Это была наша культурная революция. В самом деле, культурная революция.

В авангарде толпы демонстрантов Мэтью вынесло в парк, ведущий к входу в Синематеку.

Там, перед преграждающей вход решеткой, он внезапно замечает группу синефилов — трех парней и девушку.

П е р в ы й п а р е н ь. А я тебе говорю, что это один из предупредительных ходов. Они не могут уволить Ланглуа из его Синематеки.

Второй парень (*Тео*). Ты спятил?! Де Голль — фашист! Он готов сделать все, что захочет.

Третий парень. Видел Годара?

Тео. Где?

Третий парень. Там, внизу. Он снимает полицейских.

Попытавшись хоть на миг углядеть Годара, Тео яростно бьет по висячему замку на решетке входа.

Тео. И как раз в разгар ретроспективы Николаса Рея! Черт бы их побрал!

Перед решеткой стоит сестра Тео Изабель. Ей девятнадцать лет, она в котелке по моде 20-х годов, на плечи наброшена накидка из песца. К губам приклеилась сигарета цвета мальвы. Обе ее руки демонстративно прикованы к решетке, а вызывающе гордая поза намекает на сходство с Жанной д'Арк на костре.

Изабель (*обращаясь к Тео*). Ты и в самом деле неисправим.

Тео. Что ты хочешь этим сказать?

Изабель. И как раз в разгар ретроспективы Николаса Рея... Вы все просто смешны.

Тео. Ай, заткнись! (*Обращаясь к другому синефилу.*) Пойду поищу Жака. Он всегда в курсе всего. А ты не сходи с этого места.

Пока Тео, орудуя локтями, пробирается сквозь толпу, Изабель показывает ему язык. Мэтью завороженно уставился на девушку. В ответ она улыбается и подает ему глазами знак приблизиться.

Изабель (*тряся головой*). Пожалуйста, не мог бы ты убрать это. Она прилепилась к моим губам.

Мэтью. Что?

Изабель. Прошу тебя, возьми сигарету. Она приклеилась.

Мэтью. Да? Ну конечно же!

Мэтью осторожно отрывает сигарету от губ Изабель и какое-то время остается с сигаретой в руке.

Изабель. Ты кто? Англичанин?

Мэтью. Американец.

Изабель замечает, что Мэтью все еще держит зажженную сигарету между пальцами.

Изабель. Теперь можешь ее погасить. Она называется «Распутин». Потому что это русские сигареты, и они до смерти крепкие.

Мэтью. Мэтью.

Изабель. А я — Изабель. Как глупо, что мой брат Тео только что ушел. Мы с ним сиамские близнецы. (*Внезапно перескакивая на другое.*) Ты ведь часто сюда ходишь, правда?.. Только не говори, что не с кем... Нас уже спрашивали, почему это ты всегда тут один.

Мэтью (*улыбаясь*). У меня тут никого нет. А почему ты прикована к решетке?

Изабель (*улыбаясь*). А я и не прикована. (*Легко вытаскивая руки из тяжелого цепного кольца решетки, внезапно резко*). Ты какой-то простак...

Мэтью. Как это?

Изабель. ...для влюбленного в кино.

Изабель замечает Тео, который продирается к ним через толпу.

Изабель. Вот и Тео! Вот и Тео пришел!

Тео приближается к ним. Заметив Изабель с Мэтью, он подходит сначала к группе синефилов.

Первый синефил (*обращаясь к Тео*). Ну и?

Тео. Кажется, Ланглуа сегодня вечером здесь не будет. Но приехали Годар, Шаброль, Риветт, Ренуар... Тут все — Жан Руш, Ромер, Синьоре, Жан Маре и не знаю кто еще. Ах да, Марсель Карне.

Второй синефил. Карне?! Что здесь делает Карне? Его никто никогда не видел в Синематеке.

Первый синефил. Так что? Мы идем? Или остаемся?

Изабель. Тео!

Тео (оборачиваясь). Что?

И з а б е л ь. Это Мэтью. Ты был прав, он американец. (*К Мэтью.*) Мэтью, это мой брат Тео.

Т е о (*свысока глядя на Мэтью*). Я видел тебя тут. Ты ходишь на фильмы Николаса Рея?

М э т ь ю. Да. Мне очень нравятся его фильмы.

Т е о. Какие же из них? «В захолустном местечке»?

М э т ь ю. Я люблю его «Джонни Гитар»... «Бунтовщик без идеала»[1]...

Т е о. А знаешь, что написал о нем Годар?

М э т ь ю. Нет. А что он написал?

Т е о. «Николас Рей — это кинематограф».

М э т ь ю (*улыбаясь*). Думаю, это же можно сказать о самом Годаре, даже скорее, чем о Рее.

Вдруг поднимается чудовищный гвалт, начатый отрывистыми лающими командами и оглушительным свистом. Преодолевая сопротивление толпы и прикрываясь металлическими щитами, полицейские выступили вперед.

Т е о. Все становится серьезнее! Пошли отсюда! Быстрей!

Изабель с Тео и другими синефилами отходят от решетки Синематеки.

Изабель замечает, что Мэтью остается на прежнем месте.

И з а б е л ь (хватает его за руку). Идем же отсюда! Не отрывайся от меня! Быстро!

Больше уже не раздумывая, он устремляется вслед за всеми, и они — Мэтью, Тео и Изабель — убегают, держась за руки.

Полицейские преследуют толпу демонстрантов и за пределами площади Трокадеро. Настигнутый одним из них, молодой мужчина падает. На его скрюченное тело градом падают удары дубинок. Какой-то журналист тщетно пытается урезонить офицера сил безопасности, который жестоко его избивает.

Преследуемая полицейскими женщина в плаще добегает до открытого окна на первом этаже дома по авеню Президента Вильсона, дотягивается до окна, вспрыгивает на подоконник и оказывается внутри квартиры. Окно тут же захлопывается, а жалюзи немедленно опускаются.

Демонстранты вынуждены ретироваться. Большой отряд полицейских преследует их по авеню Президента Вильсона. Среди преследуемых — Тео, Изабель и Мэтью. Чтобы оторваться от погони, они устремляются в одну из узких боковых улочек, и в конце концов им удается добраться до набережной Сены.

М э т ь ю (*за кадром*). Так я познакомился с Тео и Изабель...

Теперь Тео, Изабель и Мэтью не спеша идут вдоль по набережной.

М э т ь ю (*за кадром*). Я слышал собственное сердце, которое громко билось, но не потому, что за мной гналась полиция, а потому, что я уже влюбился в своих новых друзей. Мы шли и говорили, говорили, говорили... О политике и о кино, и о том, что у французов никогда не было приличного джаз-бэнда...

Т е о. Я хочу есть.

И з а б е л ь. А у меня же есть бутерброды.

Она вытаскивает из кожаной сумки длинные сэндвичи и протягивает один из них Тео.

Мэ т ь ю (*за кадром*). Как бы я хотел, чтобы эта ночь никогда не кончалась...

Т е о. Спасибо.

Брат и сестра разворачивают свои бутерброды.

И з а б е л ь (*обращаясь к Мэтью*). А у тебя что, ничего нет?

М э т ь ю. Я не голоден. Пожалуйста, ешьте. Насчет меня не беспокойтесь.

Изабель отламывает часть своего сэндвича и протягивает ему.

М э т ь ю. Нет, нет, я в самом деле не голоден.

И з а б е л ь (*настаивая*). Это я решаю. Бери!

М э т ь ю. Ты очень любезна, но...

И з а б е л ь. Не глупи! Да возьмешь ты или нет? Это ведь я тебе даю!

М э т ь ю (*уступая*). Спасибо.

---

[1] В советском киноведении принято название «Бунтарь без причины» — *Прим. ред.*

И з а б е л ь. Тео!

Т е о (*откусывая бутерброд*). Что?

И з а б е л ь. У тебя ничего нет для Мэтью?

М э т ь ю (смущенно). Не надо, мне достаточно...

И з а б е л ь (*Тео*). Я дала ему кусок своего!

Т е о. О'кей!

Он отламывает добрую треть своего сэндвича и протягивает Мэтью.

М э т ь ю. Я ведь приехал сюда не для того, чтобы есть ваш хлеб.

Т е о (*обращаясь к Изабель*). Он не хочет.

И з а б е л ь. Нет, он хочет. Просто он слишком хорошо воспитан, чтобы прямо сказать об этом. Разве не так, Мэтью?

Она берет у Тео кусок сэндвича и всовывает его в руку Мэтью.

И з а б е л ь. Нам не хотелось бы, чтобы ты, вернувшись домой, говорил, что французы плохие.

М э т ь ю. Вы оба очень любезны.

Т е о. Скажи... А ты откуда?

М э т ь ю. Из Сан-Диего.

Т е о. Это недалеко от Лос-Анджелеса?

М э т ь ю. Да, на Западном побережье.

Т е о. А ты знаком с кем-нибудь из голливудских режиссеров?

М э т ь ю (*улыбаясь*). Нет, ни с кем.

Т е о. А я однажды виделся с Фрицем Лангом.

М э т ь ю. Правда? В Голливуде?

Т е о. Нет, здесь. В Синематеке. Мы вместе выпивали в «Ритце».

М э т ь ю (*пораженный*). Правда?

И з а б е л ь (*смеясь*). Да нет!

Т е о (*обернувшись к ней*). Нет, да!

И з а б е л ь. Да нет же! (*Мэтью.*) Неужели ты веришь? Все эти синефилы сидели с бокалами у ног Фрица Ланга в кафе «Ритц». Когда же бедняге удалось наконец дать от них дёру, он оставил полбокала своего коктейля недопитым, и Тео, естественно, его осушил. И это у них называется «выпивать с Фрицем Лангом».

Т е о. Ты ни хрена об этом не знаешь. Тебя там не было!

И з а б е л ь протягивает руку, чтобы поймать первую каплю дождя.

И з а б е л ь. Черт возьми! (*Мэтью.*) А ты где живешь?

М э т ь ю. В гостинице.

И з а б е л ь. Ну ты даешь!

М э т ь ю. Это грошовая студенческая гостиница в Латинском квартале. На улице Кюжас.

И з а б е л ь. На улице Кюжас?! Так это же рядом с нашим домом! Мы можем вместе доехать на метро.

Дождь усиливается, становится проливным, и Изабель натягивает на голову капюшон. Бегом они мчатся к станции метро.

Дождь льет как из ведра. Мэтью бежит по улице Кюжас к своей гостинице.

Войдя в свой номер, Мэтью немедленно сбрасывает с себя мокрую одежду. Дрожа от озноба, стремительно натягивает белую майку. Направившись в туалет, сначала мочится, потом моет руки и тщательно чистит зубы. Взбив подушки на кровати, растягивается на ней.

Рядом с кроватью стоит шкафчик со словарями и книгами по французской грамматике. Мэтью берет с полки блокнот, ручку и принимается за письмо. «Дорогая мама, ты будешь удивлена, получив мое письмо сразу же после моего отъезда из дома, но у меня есть потрясающая новость, которую не могу тебе не сообщить. Я только что завел новых друзей...»

Мэтью пробуждается от телефонного звонка.

М э т ь ю (*полусонный, схватив трубку телефона*). Слушаю!

Т е о (*за кадром*). Мэтью?

М э т ь ю. Кто это?

Т е о (*за кадром*). К чему такая бдительность? Это я.

М э т ь ю (*наполовину проснувшись*). Тео?!

Прихожая в квартире родителей Тео и Изабель — гостиничный номер. Разговор происходит в этих двух интерьерах.

Т е о. Только не говори, что я тебя разбудил!

М э т ь ю. Нет, нет. Я уже давно встал.

Т е о. У тебя голос человека, который еще не вставал.

М э т ь ю. По утрам у меня всегда такой голос.

Т е о. Извини, но мне нужно было тебе позвонить, а то у меня в девять лекция.

М э т ь ю. Ага.

Т е о. Поужинаем завтра вечером с Изой и со мной?

М э т ь ю. Что, будет настоящий ужин в шикарном ресторане?

Т е о. Нет, нет. Не в ресторане. У нас дома.

М э т ь ю. У вас? Это было бы славно.

Т е о. Ладно, вот и увидимся.

В прихожей появляется выглянувшая из кухни мать Тео, красивая женщина, которой чуть за пятьдесят.

М а т ь (*с английским акцентом*). Тео, прошу тебя, заканчивай. Уже девять.

Т е о. Да, да, о'кей. Погоди! Может, сначала встретимся в баре «Рюмери», выпьем чего-нибудь? В шесть часов, ладно?

М э т ь ю. Хорошо.

Т е о. Знаешь, где это?

М э т ь ю. Бульвар Сен-Жермен?

Т е о. До встречи в шесть!

М э т ь ю (*торопливо*). Тео!

В трубке внезапно возникает голос Изабель.

И з а б е л ь (*за кадром*). Что?

М э т ь ю (*смущенно*). Изабель, это ты?

Изабель, стоит в прихожей с телефонной трубкой в руке. На этот раз она скромно одета, никакой мишуры, что была на ней в Синематеке.

И з а б е л ь. Конечно, это я. Что ты спросил?

М э т ь ю. Как ты меня разыскала?

И з а б е л ь. На улице Кюжас всего одна гостиница. А ты в ней единственный американец. Мне надо идти. Пока.

М э т ь ю (*хотя связь уже прервалась*). Пока.

Сам себе улыбаясь, он выскакивает из постели.

Входная дверь квартиры родителей Тео и Изабель стремительно распахивается. В прихожей Тео машинально, точно стриптизер, сбрасывает с себя куртку и швыряет ее куда-то, заглядывает на кухню, открывает холодильник, хватает бутылку апельсинового сока и с явным наслаждением прикладывается к ней.

Лишь тогда он замечает мать, которая стоит у газовой плиты несколько устаревшей модели.

Т е о. Добрый вечер, мам!

Она поднимает глаза, чтобы ответить, и видит, что Тео уже отправился в свою комнату, затем с изумлением замечает дочь в сопровождении незнакомого молодого человека.

Изабель втаскивает за собой на кухню Мэтью.

И з а б е л ь. Мама, это наш новый друг. Его зовут Мэтью.

М а т ь. Мне очень приятно познакомиться с тобой, Мэтью.

М э т ь ю (*пожимая ей руку*). Очень приятно.

М а т ь (*улыбаясь*). Ты американец?

М э т ь ю. Да, из Калифорнии.

И з а б е л ь. Мэтью живет в кошмарной студенческой гостинице на улице Кюжас... Мы пригласили его на ужин.

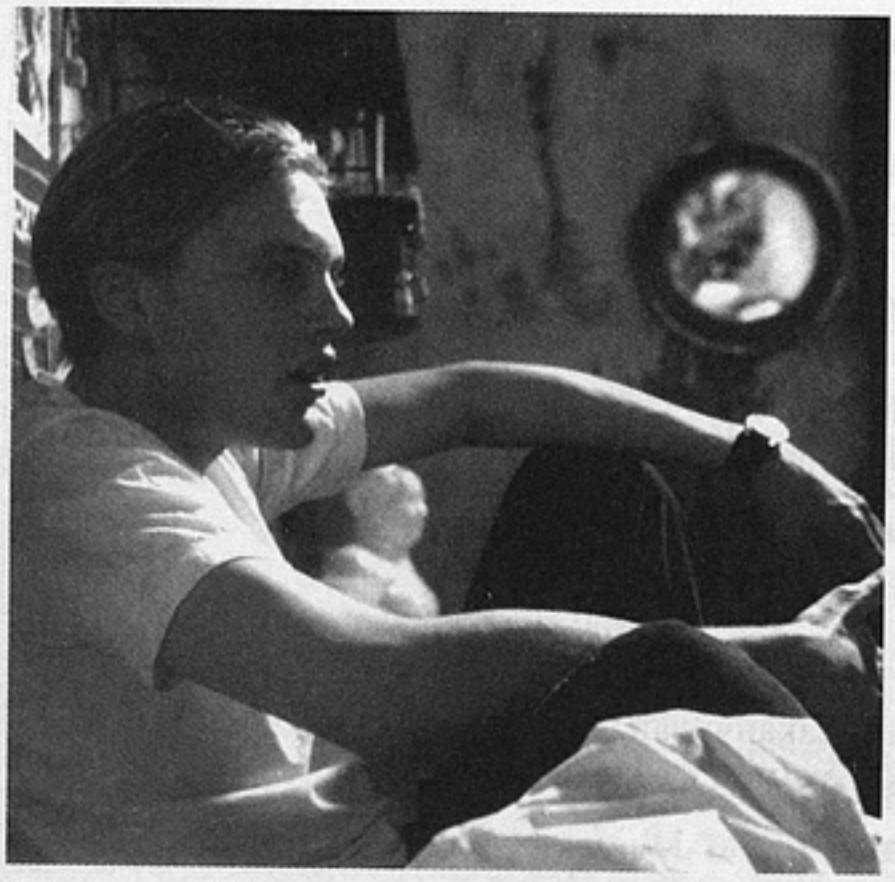
М а т ь (*явно захваченная врасплох*). Ах!

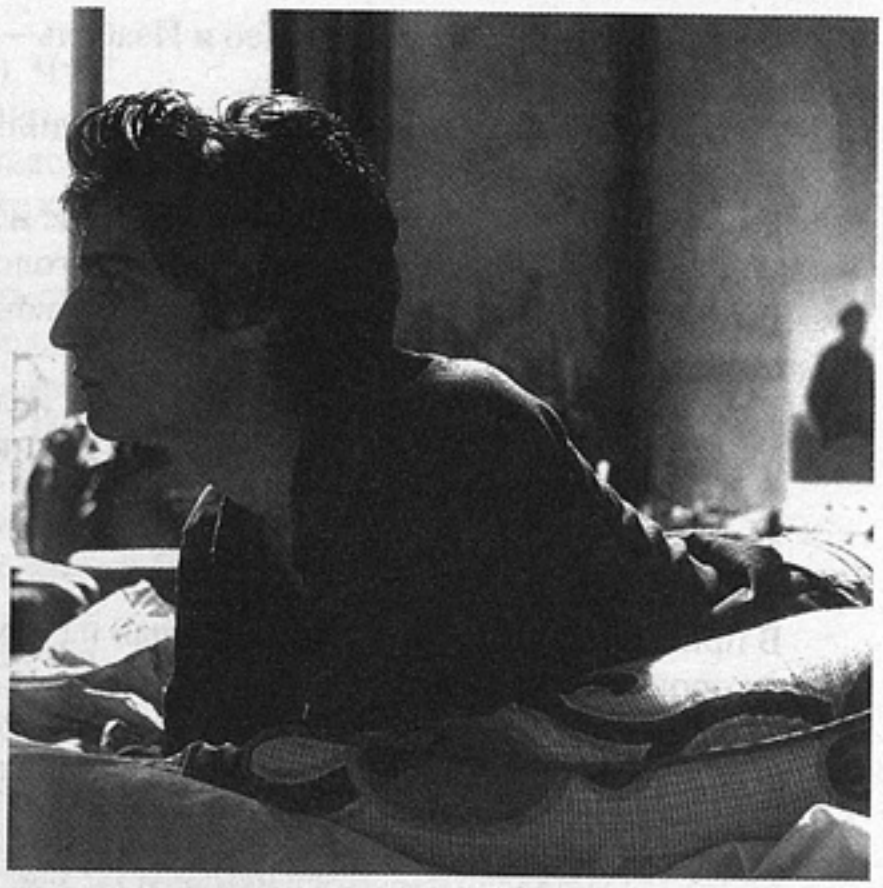
И з а б е л ь. Что-нибудь не так?

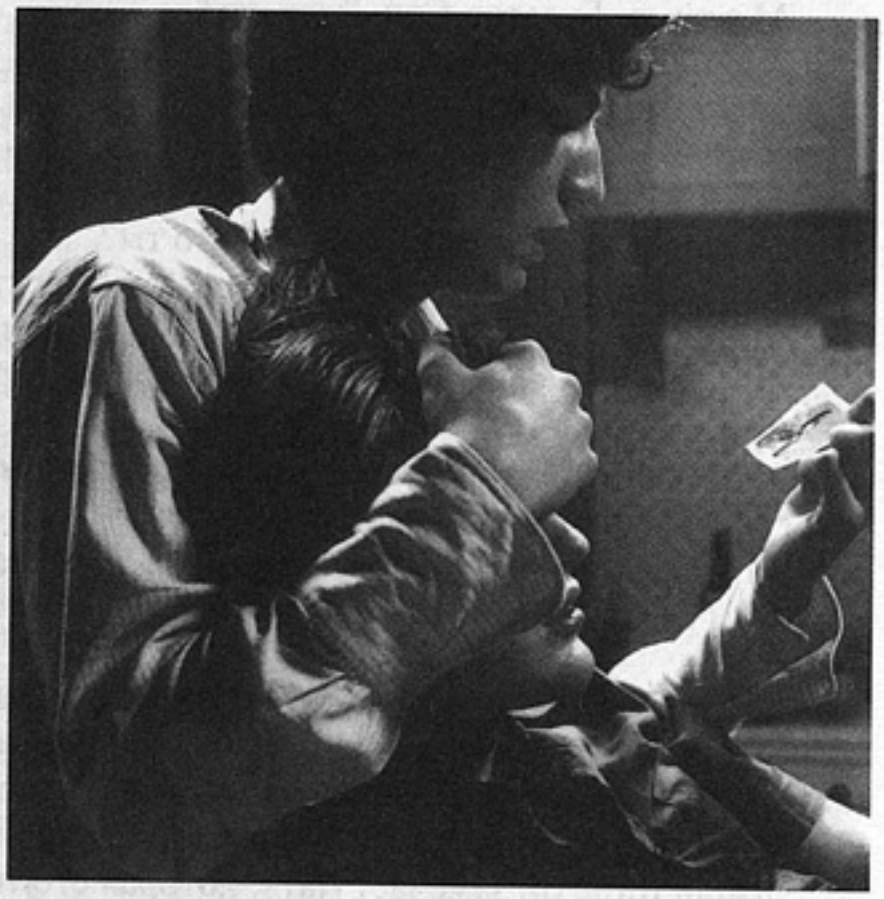
М а т ь (*бросая на Изабель выразительный взгляд*). Ну что тебе сказать, Изабель? Я тут готовлю на двоих, а ты вдруг сообщаешь, что будет пятеро.

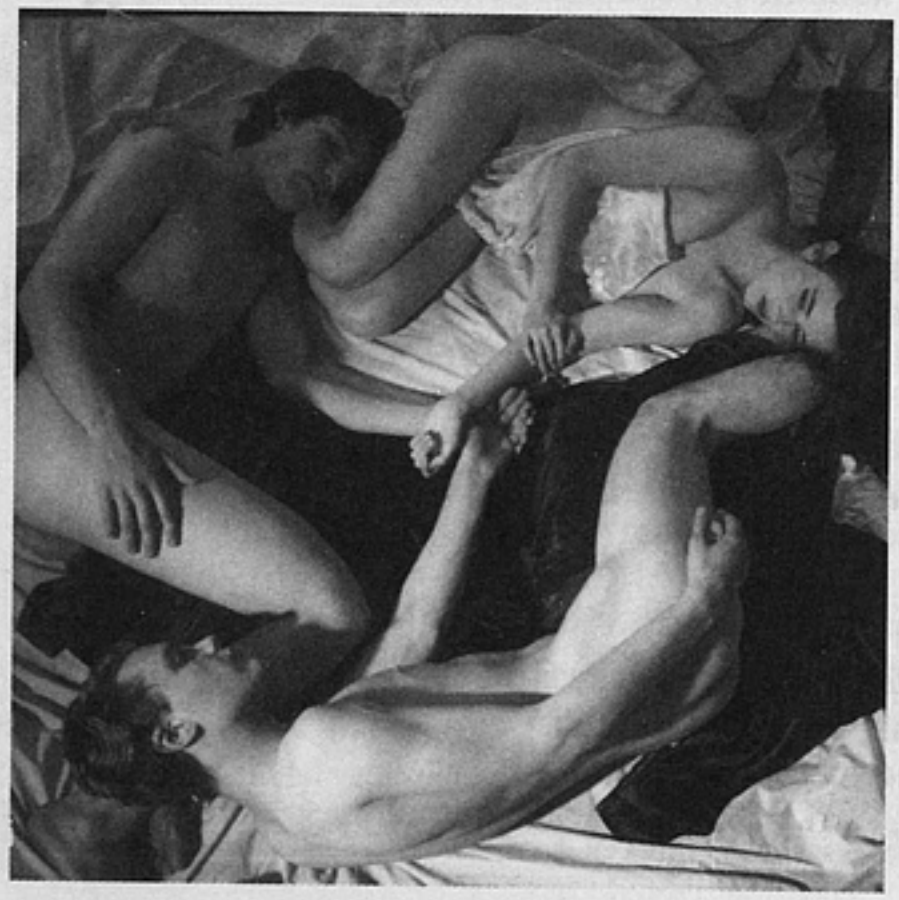
М э т ь ю (*поспешно*). Прошу вас, мадам, мне не хотелось бы стеснять вас.

Услышав, что Мэтью говорит по-французски, мать Изабель обращается к нему с улыбкой.









«Мечтатели»

«Мечтатели»

М а т ь. Ты очень любезен, Мэтью, нет никаких проблем. (*Изабель.*) Почему бы тебе не познакомить Мэтью с отцом?

И з а б е л ь (*Мэтью*). Пошли.

В коридоре, ведущем в гостиную, Изабель резко останавливается и оборачивается, оказываясь лицом к лицу с Мэтью.

И з а б е л ь. Дай-ка я на тебя погляжу!

Она убирает у него со лба пряди волос, вытягивает из-под свитера воротничок рубашки.

И з а б е л ь. Я хочу, чтобы ты произвел благоприятное впечатление на папу.

Они входят в затемненную гостиную, заставленную стеллажами с книгами. Возле камина в кожаном кресле сидит отец Тео и Изабель и осторожно разрезает бронзовым ножом листы книги.

Изабель на цыпочках подходит сзади к отцу и поправляет ему волосы.

И з а б е л ь. Это я, папа. Мы ужинаем дома.

О т е ц (*не оборачиваясь*). А как же Синематека?

И з а б е л ь. Закрыта до новых распоряжений. Папа, а у нас гость. (*Подталкивая Мэтью вперед.*) Это Мэтью.

О т е ц (*пожимая руку Мэтью*). Мэтью?

М э т ь ю. Да, мсье.

И з а б е л ь. Мэтью сегодня ужинает у нас.

Повисает короткое выразительное молчание. Отец Изабель вытаскивает из кармана своей шерстяной кофты серебряный портсигар, открывает его и протягивает Мэтью. Все сигареты в нем цвета мальвы, явно те же, что раньше курила Изабель.

О т е ц (*Мэтью*). Сигарету?

М э т ь ю. Я не курю.

С резким щелчком закрыв портсигар, отец внимательно всматривается в Мэтью.

О т е ц. Явно не курит. Слишком уж молод! Сколько тебе лет, Мэтью? Пятнадцать? Шестнадцать?

М э т ь ю (*с видимым смущением*). Восемнадцать.

Ужин. Камера медленно подъезжает к столу, за которым Тео, Изабель, мать и Мэтью едят, а отец говорит. Звучат слова, которые семья слышала уже множество раз.

О т е ц (*воздевая вилку в воздух с пафосом*). Ах, дорогой мой Мэтью, вдохновение — оно, как дитя. Урочного часа оно не знает, а просто заявляется, и все тут. Не имея никакого почтения к бедному поэту. Да, совсем никакого... Но когда оно приходит, когда оно удостоит тебя своим явлением, тогда, знаешь ли...

Внезапно он прекращает говорить и смотрит на Мэтью, который водит пальцами по скатерти, играя маленькой грошовой зажигалкой. В повисшей тишине Мэтью отдает себе отчет в собственной промашке, догадываясь, что взгляды присутствующих обращены на него. Тео и Изабель едва удается сохранить серьезный вид.

О т е ц (*холодно обращаясь к Мэтью*). Молодой человек! Я с тобой разговариваю. Я рассчитывал на то, что меня слушают.

М э т ь ю (*смутившись*). Извините, я...

О т е ц. Что?

М э т ь ю. Ничего. Я только...

Отец (*беря зажигалку и приглядываясь к ней*). Тебя словно заворожила эта зажигалка. Мог бы я узнать причину? Бросает зажигалку обратно на стол. Ну?

И з а б е л ь. Папа!

О т е ц. Замолчи! (*Снова обращаясь к Мэтью.*) Мэтью?

М э т ь ю (*после паузы*). Я просто вертел в руках зажигалку Изабель, не отдавая себе в этом отчета. Когда же я ее заметил, то, приложив к столу, подумал: вот какая странная выходит вещь...

Все внимательно смотрят на Мэтью, который кладет зажигалку на скатерть.

М э т ь ю. Я положил ее по диагонали на один из этих квадратиков, видите? Смотрите, я вам сейчас покажу. И тогда я заметил, что длина зажигалки абсолютно равна этой диагонали... Тогда я приложил ее к внешней стороне квадра-

тика, и, смотрите, здесь тоже выходит полное равенство. И тут тоже, и так, и так!.. И даже вот так. (*Показывает всем результат своих наблюдений.*) Если же я поделю пополам, то должно совпасть вот с этим. Смотрите!.. (*Прикладывает зажигалку к череде мелких геометрических фигур на блюде.*) В общем, зажигалка совпадает со всем, остается только ее приложить, посмотрите... Вы видите? Я заметил, что стоит приглядеться к любому предмету, который находится на этом столе — и даже не на столе, вот, к примеру, холодильник, сама эта комната, мой нос, — и все–все–все совпадает... (*Покраснев от смущения, он оглядывает присутствующих.*) Вот так понимаешь, что в мире заключена некая космогоническая гармония форм и размеров. И я всего лишь задаюсь вопросом: почему это так? Но я не знаю, что это такое. Знаю лишь, что это есть.

Он кладет зажигалку на стол перед собой.

Какое-то время все молчат. А потом...

О т е ц. У вас очень интересный друг. Куда интересней, сдается мне, чем вы думаете...

Обращаясь уже к Мэтью и продолжая начатое им прежде, отец теперь говорит явно ради того, чтобы осуществить свой выпад.

О т е ц. В общем, стоит нам лишь осмотреться, и что мы видим? Хаос, не правда ли? Тотальный хаос. Значит, взгляд с высоты, так сказать, с высоты мироздания, любую вещь приводит к некоему тождеству. (*Делает жест рукой в направлении Тео и Изабель.*) Мои дети полагают, что все их демонстрации, ассамблеи, хэппенинги... Короче, они считают, что все это способно не только подстрекнуть общество к каким-то действиям, но и изменить его. Но они не в силах понять простую вещь: наше общество нуждается в противнике лишь по одной причине: оно желает скрыть тот факт, что само является монополистом.

На какое-то время повисает пауза. Потом тишина нарушается шумом, который в насмешку производит Тео.

О т е ц (*обращаясь к Тео*). Ты не согласен? (*С усталой улыбкой на лице.*) Как будто меня самого все это никогда не занимало!..

Т е о. Что ты хочешь этим сказать? Что если Ланглуа вышвыривают из Синематеки, мы не должны реагировать? Если эмигрантов репатриируют, если топчут студентов, мы не должны ничего делать?

О т е ц. Я хочу сказать, что немного трезвости никому бы не помешало.

Т е о (*вне себя*). Значит, по-твоему, все не правы? Во Франции, в Италии, в Германии, в Америке?..

О т е ц. Выслушай меня хорошенько, Тео! Прежде чем найти в себе силы изменить мир, нужно со всей ясностью признать, что ты сам являешься частью этого мира. Ты не можешь оставаться вне его, порою лишь заглядывая в него на пару часов!

Т е о. Это ты — из тех, кто стоит над схваткой! Это ты не подписал петицию против войны во Вьетнаме!

О т е ц. Поэты не подписывают петиций. Поэты пишут стихи.

Т е о. Петиция и есть поэзия!

О т е ц (*с горечью*). Да, поэзия это и есть петиция! Спасибо тебе, Тео, я пока еще в здравом уме и не нуждаюсь в том, чтобы ты мне подсказывал мои же строки...

Т е о. Да вот же они: «Петиция — это поэма, а поэма — это петиция». Это самые известные строчки из написанных тобой, а теперь — вгляните на него! (*Обращаясь к матери.*) Надеюсь, я никогда не стану таким, как он!

М а т ь. Тео!

Бросив взгляд на мужа, который внезапно впадает в задумчивое молчание, она снова обращается к Тео.

М а т ь. Позволь мне сказать тебе, Тео, одну вещь. Знаю, что тебе покажется невероятным, что твой отец и я были когда-то такими же, как ты. Но это действительно так. И столь же невероятным покажется тебе то, что когда-нибудь сам ты станешь таким же, как мы. Когда-нибудь это случится. Случится, Тео, клянусь тебе. (*Пауза.*) Я хочу, чтобы ты помнил об этом в следующий раз, когда на тебя накатит желание оскорбить своего отца. (*Отцу.*) Пожелаем им доброй ночи, дорогой. Завтра нам предстоит долгий день.

Погруженный в свои мысли, отец не отвечает.

М а т ь. Жорж!

В конце концов до него доходит, что жена говорит с ним.

О т е ц. О, извини меня. Ты что-то сказала?

М а т ь (*мягко*). Я сказала, что пора спать. Ты хочешь что-нибудь сказать ребятам?

О т е ц. Да. Конечно же, извините. Обращается к Тео и Изабель.

О т е ц. Послушайте. Как всегда, я оставил чеки на камине. Вы знаете где. Но снимайте деньги лишь тогда, когда в этом будет необходимость. Хорошо? Поднимается из-за стола. Спокойной ночи всем.

И з а б е л ь. Доброй ночи, папа. Приятного путешествия.

О т е ц (*целуя ее в лоб*). Спокойной ночи, дорогая... (*Тео.*) Тео?

Тео резко кивает головой. Отец какое-то время смотрит на него, надеясь на более любезное прощание, потом оборачивается, чтобы пожать руку Мэтью.

О т е ц. И тебе, Мэтью, спокойной ночи.

М э т ь ю (*пожимая ему руку*). Мне было приятно познакомиться с вами, мсье, очень приятно. И благодарю за ужин.

М а т ь (*обращаясь к детям*). А почему бы вам не предложить Мэтью переночевать у нас? Мне ужасно не нравится грохот, который вечно доносится из этой гостиницы на Кюжас... Спокойной ночи.

Она улыбается всем, потом вслед за мужем выходит из комнаты.

Какое-то время все молчат.

И з а б е л ь (*Мэтью*). Почему ты не поделился с нами своими философскими измышлениями? Папа был очень уязвлен.

Т е о. Папа наговорил кучу глупостей.

Заметно, что Мэтью все еще возбужден происшествием за столом.

М э т ь ю. А по-моему, вы счастливчики. Хотел бы я, чтобы мои родичи были бы такими славными.

И з а б е л ь. Чужие родители всегда милее собственных. Почему это так?

М э т ь ю. Совершенно точно! Я никогда об этом не думал, но это... правда.

И з а б е л ь (*улыбаясь*). Мэтью, ты такой славный... Пошли спать.

Она поднимается и разувается на ходу. Обходя вокруг стола, целует сначала Тео, а потом без всякого колебания или смущения и Мэтью.

И з а б е л ь. Ты останешься у нас?

М э т ь ю. Если позволите.

И з а б е л ь. Потрясающе!

Тео провожает Мэтью в комнату для гостей. Она обставлена со вкусом и строго. Над односпальной кроватью — большая репродукция картины Делакруа «Свобода, ведущая народ». Скотчем приклеена маленькая фотография Риты Хэйворт — именно над головой Свободы.

Т е о. Пойдет?

М э т ь ю. Еще как пойдет!

Т е о. Спокойной ночи!

М э т ь ю. Спокойной ночи!

Т е о. До утра!

Не найдя ключ, чтобы запереть дверь, Мэтью раздевается. Оставшись в одних трусах, гасит свет и растягивается на постели. Лежит неподвижно, не смыкая глаз и глядя в потолок.

М э т ь ю (*за кадром*). В ту первую ночь у меня в голове, как в фильме, прокручивались события прошедшего дня.

Мэтью просыпается. Поначалу он не понимает, где находится. Потом вылезает из постели и натягивает джинсы. Направившись к двери, он открывает ее и выскальзывает в коридор. Вся квартира погружена во мрак. Мэтью начинает на цыпочках пробираться по коридору, сворачивает в другой, расположенный под прямым углом к первому. В этом коридоре первая дверь справа приоткрыта. Тайком пробравшись к ней, он открывает ее. Замечает там ванну, умывальник, сушилку для полотенец. Зажигает свет, входит и закрывает за собой дверь.

Осматривается, сразу же понимая, что это всего лишь ванная комната, без унитаза. Несколько поколебавшись, он подходит к умывальнику, открывает кран с холодной водой и мочится прямо в раковину.

Мэтью пускается в обратный путь. Перед собой он замечает дверной проем, обрамленный пробивающимся сквозь щели светом. Мягко ступая, он направляется к нему и, оглядевшись по сторонам, открывает дверь.

Однако это не его комната, а спальня Тео. Не веря своим глазам, Мэтью с порога всматривается в представшую перед ним картину.

В одной постели спят вместе Тео и Изабель. Она покоится в его объятиях. Обнаженная, одна нога ее лежит поверх одеяла, другая вытянута под ним. Обнаженный Тео спит на спине с ладонями под головой. Что поражает Мэтью больше всего, так это то, что их тела кажутся приросшими друг к другу.

Долгое время он стоит, остолбенев на пороге. Потом, мягко закрыв дверь, на цыпочках пробирается по коридору обратно к себе.

Рассвет. Улица Одеон совершенно пуста. Какое-то время спустя входная дверь дома открывается, и из нее выходят родители Тео и Изабель с чемоданами в руках. Они направляются к припаркованной поблизости машине, укладывают чемоданы в багажник, устраиваются в салоне и уезжают по пустой улице.

Позднее утро. Еще полусонный, Мэтью открывает глаза лишь для того, чтобы увидеть перед собой смотрящую на него в упор Изабель. Она стоит у него на одеяле, на коленях в такой позе, будто собирается на него вспрыгнуть. Изабель в нижнем белье, на которое она набросила какой-то старинный халат. Протянув руку к лицу Мэтью, она извлекла из уголка его глаза засохшую слезинку. Рассмотрев ее на кончике пальца и стряхнув на пол, она то же самое проделала с подобной бледно-желтой крошкой, добытой из другого глаза Мэтью. Потом на коленях отползла назад.

И з а б е л ь (*с улыбкой*). Доброе утро.

Мэтью натягивает на себя одеяло, чтобы скрыть свою наготу.

М э т ь ю. Что это ты делала?

И з а б е л ь. Снимала сон с твоих глаз. Тео каждое утро со мной такое проделывает.

М э т ь ю. Что за странная процедура.

И з а б е л ь. А тебе не понравилось?

М э т ь ю. А почему это должно нравиться?

И з а б е л ь. Это ведь естественно. (*Спрыгивает на пол и хлопает в ладоши.*) Подъем, подъем, подъем! Чего же ты ждешь?

М э т ь ю. Я не одет, Изабель!

С улыбкой, небрежно волоча за собой свой халат, Изабель перемещается по комнате, перепархивая от кровати к Делакруа, от Делакруа к стулу, от стула к тумбочке Бедермайер, легонько стирая с них пальцем пыль.

И з а б е л ь. В каком фильме было такое?

Врезка подобной сцены из «Королевы Христины» с Гретой Гарбо.

И з а б е л ь (*имитируя голос Гарбо*). «Эта комната запечатлелась в моем сознании. В будущем моя память поможет мне не раз вернуться в нее...»

М э т ь ю (*заканчивая реплику вместе с ней*). «...поможет мне не раз вернуться в нее...» «Королева Христина»! Когда Грета Гарбо прощается с комнатой, в которой она провела ночь с Джоном Гилбертом!

И з а б е л ь. Браво!

М э т ь ю. Я обожаю эту сцену!

И з а б е л ь. Кстати... Эта часть дома целиком наша. Ванная комната — в конце коридора. Если ты не будешь там через минуту, мы вернемся за тобой!

Через несколько минут уже одетый Мэтью входит в ванную. Тео, стоя в трусах, бреется, а Изабель, тоже в трусиках и в лифчике, сидит на краю ванны и стрижет ногти на ногах. Не повернув головы, Тео через зеркало приветствует отражение Мэтью.

Т е о. С добрым утром. (*Указывая на его одежду.*) Ты что, в церковь собрался?

М э т ь ю (*избегая взгляда Изабель.*) Доброе утро.

Т е о (передавая Мэтью тюбик с зубной пастой). Тебе ведь не будет неприятно почистить зубы пальцем, а?

М э т ь ю. Думаю, что нет.

Тео выключает электробритву и передает ее Мэтью.

Т е о. Держи.

Мэтью берет бритву, какое-то время держит ее в руке, не зная, что с ней делать.

Т е о (*глядя в упор на Мэтью*). Ты не пользуешься бритвой?

Услышав эти слова, Изабель поднимается и подходит к Мэтью.

И з а б е л ь. Покажись-ка!

Когда она пытается провести по его щеке, он отводит ее руку.

М э т ь ю. Перестань. Оставь меня.

Посмеиваясь, она отступает.

М э т ь ю. Ладно. Я не бреюсь. Ну и что?

И з а б е л ь (*улыбаясь*). Ничего.

М э т ь ю. Мой отец до двадцати лет этого не делал. Ничего особенного.

И з а б е л ь. Конечно, ничего... Только...

М э т ь ю. Что?

И з а б е л ь. Странно для американца... Скорее уж, для мексиканца...

М э т ь ю. Мексиканца?

И з а б е л ь. «Лысый мексиканец».

М э т ь ю. Что такое «лысый мексиканец»?

И з а б е л ь. Это пес. А, кстати, «лысый мексиканец» вовсе и не был совсем лысым. У него как раз была растительность там, где она обычно бывает у людей. (*Взглядом указывая на пах Мэтью*). Кстати, Мэтью, а у тебя она там есть?

С полным зубной пасты ртом Мэтью бросает на Изабель свирепый взгляд, потом резко поворачивается, намереваясь выйти из ванной. Тео останавливает его у двери.

Т е о. Ты не должен принимать ее всерьез. Все это ничто в сравнении с тем, что ежедневно приходится выносить мне всю жизнь!

М э т ь ю. Уже поздно. Я ухожу.

Т е о. Как так? А мы хотели попросить тебя остаться.

Мэтью застывает в нерешительности.

Т е о. Ну да... Знаешь, наши уехали. Они отправились на месяц в Трувиль. Мы подумали, что ты был бы не против перевезти свои вещи сюда...

М э т ь ю (*не веря своим ушам*). Правда?

Т е о. Конечно.

М э т ь ю. Но мы же всего пару дней как познакомились. Вы же меня совсем не знаете...

Т е о. Вот и узнаем. Ты ведь не собирался оставаться в своей гостинице, а?

М э т ь ю. Ну да.

Т е о. Тогда поедем, и ты возьмешь оттуда твои шмотки. Я подвезу тебя на мотоцикле. О'кей? Пошли.

На этот раз Мэтью оборачивается, чтоб взглянуть на Изабель.

М э т ь ю. А ты что об этом думаешь?

И з а б е л ь (*улыбаясь*). Это моя идея.

С вцепившимся позади в него Мэтью, у которого растрепались на ветру волосы, Тео мчит на мотоцикле вдоль бульвара Сен-Жермен, оторвавшись от потока машин, пересекает бульвар Сен-Мишель и въезжает на улицу Кюжас. Тео останавливает мотоцикл перед входом в гостиницу, где живет Мэтью. Мэтью спрыгивает с сиденья.

Т е о. Я смотаюсь в Синематеку. А то совсем не в курсе. Увидимся дома.

С дворика, выходящего на улицу Одеон, камера панорамирует на окно спальни Тео на втором этаже. Оттуда доносятся финальные траурные звуки песни Джима Моррисона.

Комната Тео. Напротив двери кнопками прикреплен к стене киноплакат к «Китаянке» Годара. На противоположной стене до самого потолка высится стеллаж, полки которого завалены книгами по кино. Над кроватью две фотографии: на одной — Мао, на другой — Джин Терни из фильма «Лаура».

Сидящий на полу Тео, прижавшись спиной к краю кровати, читает книжку Эндрю Сэрриса «Американское кино». Изабель, лениво растянувшись на дива-

не, читает роман Жида, который называется «Изабель». Сидя на кровати и скрестив ноги, Мэтью пишет письмо маме.

М э т ь ю (*за кадром*). «Дорогая мама, ты будешь удивлена, читая это мое письмо после первого, но из своей гостиницы я переехал в квартиру знаменитого французского писателя. Его дети — мои ровесники, и у нас общие интересы... (*Какое-то время раздумывает, потом вновь принимается за письмо.*) Уверен, ты будешь рада узнать, что я живу с людьми достойными и праведными. Передавай привет папе. Надеюсь, что он больше на меня не сердится».

Тео внезапно отрывается от книги.

Т е о. Послушай-ка, Мэтью, вот это... (*Зачитывает кусок из «Американского кино».*) «Разница между Китоном и Чаплином точно такая же, как между прозой и поэзией, между аристократом и бродягой, между эксцентрикой и мистицизмом, между человеком-автоматом и человеком с ангельским ликом». Неплохо, а?

М э т ь ю. Хорошо. Думаю, что для меня они даже и несопоставимы.

Т е о. Почему? Потому что Чаплин ни с кем не сравним?

Мэтью, искренне удивленный, смотрит на Тео.

М э т ь ю. Нет. Потому что ни с кем не сравним Китон.

Т е о (*не веря собственным ушам*). Китон?

М э т ь ю. Да.

Т е о. По-твоему, Китон более велик, чем Чаплин?

М э т ь ю. Совершенно точно.

Т е о. Ну, не станешь же ты утверждать это всерьез!

М э т ь ю. Да, я говорю это всерьез.

Т е о. Нет, ты просто спятил!

М э т ь ю. Перестань, Тео. Во-первых, ты не станешь отрицать, что Китон смешнее Чаплина.

Т е о. Именно что отрицаю!

М э т ь ю. Так ты не согласен, что Китон куда смешнее Чаплина?

Т е о. Я считаю, что нет никого смешнее Чаплина.

М э т ь ю. Китон смешнее. Даже когда он не делает ничего смешного... Он похож на Годара!

Врезка из фильма «Кинооператор», в котором Китон чем-то действительно напоминает Годара.

М э т ь ю. Китон — это настоящий режиссер. А Чаплина никогда не интересовало то, что выходит за пределы его личности, его персонального эго.

Т е о. Что за хреновина! Мне часто сдается, что вы, американцы, ни черта не смыслите в своей культуре! Нет ничего удивительного в том, что вы не понимаете Джерри Льюиса!

М э т ь ю (*скривившись*). Не заставляй меня даже говорить о Джерри Льюисе!

Т е о. Послушай, Мэтью, когда Чаплин хотел достичь точного киноэффекта, он знал, что надо делать. Лучше, чем Китон, лучше, чем любой другой! Взять хотя бы последние кадры «Огней большого города»...

Пока Тео продолжает говорить, все более оживляясь, мы видим знаменитый крупный план из финала «Огней большого города».

Т е о. Чаплин смотрит на цветочницу... И не забудь, что цветочница была слепа и она видит его в первый раз. И ее глазами мы как будто тоже впервые его видим. Чарли Чаплин, Шарло — это самый знаменитый человек на свете, и всякий раз ты его видишь заново. К тому же композиция его кадра всегда такая утонченная...

С крупного плана Чаплина — резкий переход на крупный план Изабель. Прислонившись лицом к книге, она вслушивается в слова Тео, и при воспоминании об этой сцене глаза ее увлажняются слезами. Затем, возможно, потому, что хотела бы скрыть эти слезы, Изабель склоняется над проигрывателем, ставит иголку на пластинку Джима Моррисона, которая уже несколько раз звучала.

Тео смотрит на нее.

Т е о. Иза, если ты еще раз поставишь этот чертов диск, я разломаю его пополам! Идет?

И з а б е л ь (*удивленно*). Тебе же так нравится Джим Моррисон...

Т е о. Ошибочка: нравился. А теперь довольно. Хватит!

С первыми звуками песни Тео поднимается, но Изабель возникает перед ним, словно заслоняя проигрыватель от нападения. Внезапно иголка соскакивает со звуковой дорожки, и одна и та же музыкальная фраза повторяется до бесконечности. Это распаляет Изабель. Она борется с Тео, пытаясь его оттолкнуть.

И з а б е л ь (*испуская пронзительный крик*). Прекрати! Прекрати! Прекрати! (*Обращаясь к Мэтью.*) Мэтью, скажи мне, из какого это фильма?

М э т ь ю. Что?

И з а б е л ь (*все еще борясь с Тео*). Скажи, из какого фильма!.. (*Тео.*) Прекрати, говорю тебе! (*Мэтью.*)... Где крутится диск, а чечетка кого-то раздражает. Если не знаешь ответа, будешь наказан!

М э т ь ю. А я знаю, откуда это! Это «Цилиндр», «Цилиндр»! Фред Астер танцует чечетку как раз над комнатой Джинджер Роджерс, а она раздражается, потому что он ее будит. Я угадал!

Врезка соответствующей сцены из «Цилиндра».

Тео и Изабель прекращают борьбу.

Т е о (*обращаясь к Изабель*). А он подкован!

И з а б е л ь. Ты думаешь о том же, о чем думаю я?

Т е о (*смущенно*). О чем?

И з а б е л ь. Об «Отдельной банде».

Т е о (*глядя на Мэтью*). Ой, ты права!

М э т ь ю. Почему вы так на меня смотрите?

И з а б е л ь. Ну, знаешь, мой маленький Мэтью, есть одна вещь, которую Тео и я давно хотели сделать, но ждали достойного кандидата... И я думаю, что в конце концов мы его нашли! Это ты!

М э т ь ю. Чтобы сделать что?

И з а б е л ь. Попытаться побить рекорд «Отдельной банды».

Короткая врезка из «Отдельной банды» Годара.

М э т ь ю (*смущенно*). Какой рекорд?

И з а б е л ь. Ты видел «Отдельную банду», видел же?

М э т ь ю. Да.

И з а б е л ь. Помнишь ту сцену, как они втроем посещают Лувр? Бегом?..

Другая врезка из «Отдельной банды».

М э т ь ю (*с некоторым беспокойством*). Смутно, напомни мне...

И з а б е л ь. Они пробуют побить мировой рекорд в девять минут сорок пять секунд.

Новая врезка из «Отдельной банды».

М э т ь ю (*припоминая*). Ну да, конечно же!

И з а б е л ь. Побьем этот рекорд!

М э т ь ю (*без энтузиазма*). А-а...

И з а б е л ь. В чем дело?

В первый момент Мэтью ничего не говорит.

Т е о. Что с тобой?

М э т ь ю. Ничего. Но...

И з а б е л ь. Уж не боишься ли ты?

М э т ь ю. Я не боюсь.

И з а б е л ь. Так в чем дело?

М э т ь ю. Это вам легко, обоим. Я же американец. Для французов я ведь чужак.

И з а б е л ь. Ну и что?

М э т ь ю. А то, что, если нас заметут, меня легко выпрут из страны.

И з а б е л ь. Не беспокойся, малыш, никто нас не заметет.

М э т ь ю. Откуда ты знаешь?

И з а б е л ь. Не замели же они тех, в «Отдельной банде», а если мы побьем рекорд, не заметут и нас. Логично! (*Обращаясь к Тео.*) Пойди возьми у папы секундомер. Бегом!

Тео выходит из спальни.

М э т ь ю. Послушай, Изабель, идея забавная, но...

И з а б е л ь. Мэтью, это испытание. Постарайся его выдержать, или будет провал... (*Смотрит ему в глаза.*) Итак, внимание... Все зависит от твоего ответа.

Все трое стоят у входа в зал Лувра. Тео запускает секундомер.

Т е о. Марш!

Тео, Изабель и Мэтью бегут по галереям и залам Лувра, притормаживая на поворотах, будя задремавших смотрителей, рассеивая компактные группы туристов, летя мимо Мадонн и Распятий, мимо святых Антониев и святых Иеронимов, мимо полотен Рембрандта и Босха, мимо Моны Лизы и Венеры Милосской...

Вся эта сцена перебивается соответствующим эпизодом из «Отдельной банды» (в черно-белом изображении) таким образом, что кажется, будто Тео, Изабель и Мэтью состязаются с Клодом Брассёром, Анной Карина и Сами Фрэем.

В конце Мэтью вырывается вперед, опережая друзей.

Всей троицей, запыхавшиеся, они выбегают в сад музея, останавливаются, скорчившись и тяжело дыша. Тео сверяется с секундомером.

Т е о. Девять минут двадцать восемь секунд!.. Мы побили рекорд на семнадцать секунд!

Обеими руками Изабель обнимает голову Мэтью.

И з а б е л ь. Мэтью! Мой маленький! Мэтью, ты был великолепен!

Осторожно целует Мэтью в губы.

Тео по-братски держит Мэтью за руку, и вдруг тот, точно опьяненный собственным мужеством, приподымается на цыпочки и целует Тео. Тео в растерянности хочет что-то сказать, но его перебивает Изабель.

И з а б е л ь (*тихо скандируя*). «Мы тебя принимаем, мы тебя принимаем... Один из нас, один из нас, один из нас...»

Быстрая перебивка короткой сцены свадьбы карлика Ханса и сладострастной гимнастки Клеопатры из фильма «Фрикс» («Уродцы»).

Улыбающийся Тео «ловит» аллюзийный намек.

Возвращаясь домой и жуя на ходу блинчики, Тео, Изабель и Мэтью пересекают людную площадь Одеон. Они посматривают на длинные хвосты очередей у входа в кинотеатр, мельком бросают взгляд на рекламные афиши кассовых фильмов: комедия с Луи де Фюнесом, душещипательная мелодрама с Анни Жирардо и т.п.

Т е о (*скривившись от презрения, к тем, кто стоит за билетами в кино*). Дураки!

Начинает хлестать дождь. Натянув куртки на головы, все трое устремляются к улице Одеон, проходя мимо шеренги автофургонов сил безопасности.

Тео и Мэтью вымокли. Ни минуты не раздумывая, Тео принимается раздеваться до трусов. Мэтью при этом пытается выскользнуть из комнаты.

Т е о. Ты куда?

М э т ь ю (*смущенно*). Мне надо переодеться.

Т е о. Ты же замерзнешь в своей комнате. Иди сюда.

Он направляется к шкафу, открывает его и вытягивает оттуда кимоно.

Т е о. Надень-ка это...

После секундного колебания Мэтью садится на край постели чуть позади Тео и начинает осторожно снимать с себя свитер и рубашку.

Т е о. Схожу налью себе колы. Ты не хочешь?

М э т ь ю. Пойдет.

Тео выходит из комнаты. Воспользовавшись его уходом, Мэтью закрывает дверь и поспешно снимает с себя джинсы. Потом надевает кимоно и, обнаружив отсутствие пояса, запахивает его на себе поплотнее.

Принимается бродить по комнате. Замечает тумбочку, заглядывает в ящики, в одном из них обнаруживает скомканные трусы Тео. Открывает дверь, выглядывает в коридор и быстро снова ее закрывает, берет трусы и утыкается в них лицом.

На какой-то момент, кажется, Мэтью лишается чувств, потом он кладет трусы на место в ящик, в котором замечает пару фотографий. Первая заставляет Мэтью улыбнуться: сделанная явно во время зимних каникул, она запечатлела Тео в обнимку с привлекательной загорелой девушкой, которая смотрит на него с обожанием. На другой изображена Изабель в облегающем купальнике. Положив в ящик первую фотографию — туда, где лежат трусы, — Мэтью всматривается в лицо Изабель.

Т е о (*за кадром*). Можешь открыть дверь? У меня руки заняты.

По всему видно, что Мэтью не хочется класть фотографию обратно в ящик.

Т е о (*за кадром*). Мэтью!

М э т ь ю. Минутку!

Внезапно Метью решается и поспешно засовывает фотографию Изабель себе в трусы. Потом, запахнув кимоно, он бросается к двери и открывает ее.

Стоя на пороге со стаканами кока-колы в обеих руках, Тео с подозрением смотрит на Мэтью.

Т е о. Почему ты не открывал дверь?

М э т ь ю. Извини... (*Показывая на кимоно.*) Я же одевался...

Минутой позже в комнату входит Изабель. Она уже переоделась, на ней яркий передник, а на голове сымпровизирован белый тюрбан, который делает ее похожей на какую-то голливудскую актрису 30-х годов с фотографии на веранде ее виллы в Бель-Эйр. Она бросает взгляд на груду журналов, книг и переполненные окурками пепельницы. Затем с загадочной улыбкой берет сигарету и тут же кидает.

И з а б е л ь. “Что за дела!”

Т е о (даже не подняв на нее глаза). Лиз Тейлор, «Кто боится Вирджинии Вулф?».

И з а б е л ь (*ликуя*). Промахнулся!

Т е о. Неправда!

И з а б е л ь. Именно!

Т е о (*обстоятельно*). Первая сцена из «Кто боится Вирджинии Вулф?» (*Догадываясь о своей ошибке.*) Понятно, она имитирует кого-то другого, да? Бетт Дэвис?

И з а б е л ь. Откуда, милый братец?

Т е о. О, Господи, я же должен это знать! Я видел этот фильм?

И з а б е л ь. Мы его вместе видели.

Т е о. Помоги мне...

И з а б е л ь. И думать забудь!

Т е о. Это неспортивный прием! Как зовут режиссера?

И з а б е л ь. Нет.

Т е о. Сколько слов в названии?

И з а б е л ь. Я же сказала — нет.

Т е о. Первая буква первого слова?..

И з а б е л ь. О, Господи, разнюнился... Правда, он разнюнился, Мэтью? Тебе не кажется?

Т е о. Мэтью, бьюсь о заклад, что ты знаешь!

И з а б е л ь (*Мэтью*). Не вздумай ему подсказывать! Разве Сфинкс подсказывал Эдипу?

Т е о. Пошла в задницу!

И з а б е л ь. Сдаешься?

Т е о (*понуро*). Да.

Короткая врезка: сцена из фильма «За лесом».

И з а б е л ь. «За лесом»!

Т е о (*ударяя себя ладонью по лбу*). Ах! Ich Dumkopf[2].

И з а б е л ь. Фильм Кинга Видора 1949 года. (*Пауза.*) Наказание?!

Т е о. Как скажешь.

И з а б е л ь. Приказываю тебе совершить перед нами то, что, я видела, ты делал (*показывая на портрет Джин Терни*) перед ней.

Воцаряется молчание.

Т е о (*дерзко*). Я не знаю, о чем ты говоришь.

И з а б е л ь (*безмятежно*). О нет, сосунок, ты знаешь, о чем я... Только ты не знал, что я об этом знаю! Пополудни, всякий раз, когда ты возвращаешься домой, пружины твоей кровати начинают скрипеть... Признайся же.

Т е о. Я этим не занимаюсь.

И з а б е л ь. Не занимаешься?

Т е о. Ты бы этого не сделала.

И з а б е л ь (*бросив взгляд на портрет*). Джин Терни не в моем вкусе.

Т е о. Какая же ты стерва! Стерва и садистка!

И з а б е л ь. Последовательница де Сада. Это разные вещи. Так ты намерен принять наказание или нет?

Снова повисает тишина. Изабель лукаво улыбается, Тео смотрит на нее с ненавистью. Мэтью же балансирует между беспокойством и желанием поразвлечься.

Т е о. Ну что ж, хорошо.

Тео начинает раздеваться. Сначала через голову он снимает свитер и швыряет его на ковер. Потом расстегивает джинсы и стягивает их до самых лодыжек.

И з а б е л ь (*внезапно срываясь на крик*). Нет, нет! Ради Бога, нет!

Т е о (*смущенно*). Какого черта?

И з а б е л ь. Сколько раз тебе говорить, чтобы ты не стягивал брюки, не сняв носки! Посмотри на себя, дурак! Ты носишь голубые носки.

Т е о. Ну и что?

И з а б е л ь. Они придают тебе отвратный вид. (*Мэтью.*) Как это поточнее сказать? Вид какого-то обрубка.

М э т ь ю (*преодолевая неловкость*). Пожалуй.

И з а б е л ь (*Тео*). Они придают тебе отвратный вид какого-то обрубка, когда ты голый. Немедленно сними носки!

Насупившись, Тео стягивает носки. Выждав паузу, скатывает с себя трусы до самых щиколоток, потом, взобравшись на кровать, он становится на колени перед овальным портретом и принимается разминать свой член. Под взглядами почти трепещущей против своей воли Изабель и ошеломленного и все же завороженного зрелищем Мэтью он с ожесточением мастурбирует.

В его мастурбацию врезается знаменитая сцена из «Лауры», в которой Джин Терни, сидя верхом на лошади, рассеивает по ветру прах своего отца.

Под конец, утратив над собой контроль, Тео изливает семя прямо на портрет.

Спустя мгновение, в течение которого ни Изабель, ни Мэтью не осмеливаются взглянуть друг на друга, Тео поспешно одевается.

Т е о (*Мэтью*). Пойдем что-нибудь выпьем. Жду тебя внизу.

Не заговаривая с Изабель, Тео направляется к двери. Мэтью в смущении задерживается.

Т е о (*с порога, снова обращаясь лишь к Мэтью*). Так ты идешь?

Мэтью бросает быстрый взгляд на Изабель.

М э т ь ю. Да.

Мэтью покидает спальню Тео, закрывая за собой дверь.

Кафе «Ля Рюмери». Тео и Мэтью сидят на террасе за столиком с двумя стаканами рома.

[2] Какой же я дурак! (*нем.*).

Внезапно трое здоровых полицейских, которые болтали у припаркованного на противоположной стороне улицы полицейского фургона, направляются к группе кришнаитов и, свирепо грозя им дубинками и оружием, приказывают им не скапливаться, разойтись.

Т е о. Погляди на ублюдков! Мы живем в условиях полицейского режима. Сначала Синематека, теперь вот это.

Думая о другом, Мэтью пребывает в молчании.

Т е о. Ты не в состоянии говорить со мной? Я тот же, что и прежде.

М э т ь ю. Извини, но я не все еще уяснил... для себя.

Т е о. Иза — тварь, но не лгунья. Я не сделал ничего такого, чего бы не делал раньше.

М э т ь ю. Ну, раз ты сам это говоришь...

Тео снова вскипает.

Т е о. Послушай, Мэтью, есть одна вещь, которую я не переношу, — это лицемерие. Почему бы тебе не признаться, что тебе это понравилось? Уж мне бы ты мог сказать...

Именно в этот момент слонявшийся по кафе друг Тео Патрик подходит к их столику.

П а т р и к (*пожимая руку Тео*). Привет, Тео!

Т е о. Привет, Патрик!

П а т р и к. Как дела?

Т е о. Нормально. А у тебя?

П а т р и к. Да в порядке. Увидимся сегодня вечером?

Т е о (*удивленно*). Сегодня вечером?

П а т р и к. В Нантере. На собрании.

Т е о (*сделав вид, что забыл об этом*). Конечно. Да, да. Я буду.

На какой-то момент воцаряется молчание. Патрик насмешливо смотрит на Мэтью, потом переводит взгляд на Тео.

П а т р и к. Ладно. Так до вечера?

Т е о. Ну да. Пока, Патрик.

Между Тео и Мэтью повисает недолгое молчание.

М э т ь ю. Так в чем я должен признаться?

Т е о. А ты разве не испытал возбуждение?

М э т ь ю. Чего ты добиваешься, вынуждая меня к признанию?

Т е о. Ничего. Я просто задал вопрос.

Снова повисает пауза.

М э т ь ю. Думаю, что я знаю, на кого ты теперь похож.

Т е о. На кого?

М э т ь ю. На Изабель.

Т е о. Конечно, это же моя сестра-близняшка. Она стала бы мною, если бы была мужчиной.

М э т ь ю. Все это чушь! Вы совсем не одинаковые.

Т е о. Нет, напротив. Мы — сиамские близнецы. (*Тыча пальцем себе в голову.*) Сращенные вот тут.

М э т ь ю. Странный ты тип, Тео. Полчаса назад я видел, что ты смотрел на нее так, будто хотел ее задушить.

Т е о. Так и было.

Обескураженный, Мэтью уставился на него.

Т е о. У тебя есть братья или сестры?

М э т ь ю. Да, у меня есть две старшие сестры.

Т е о. А на тебя никогда не находило желание их задушить?

М э т ь ю. Конечно, находило! Но я никогда не мастурбировал перед ними. И они никогда меня не вынуждали делать то, чего я делать не хотел.

Т е о (*загадочно улыбаясь*). Ты вправду считаешь, что Изабель меня вынудила?

Мэтью с удивлениием смотрит на него.

Мельком взглянув на счет, Тео бросает несколько монет на столик.

В квартире звонит телефон. Входная дверь резко распахивается, и входит Изабель. Не закрыв дверь, она бросается к телефону. Но еще прежде чем трубка была поднята, звонок смолкает.

Внутренний двор дома. Удлиненная тень медленно скользит по стене к окну спальни. В окне мы видим лицо Тео.

М э т ь ю (*за кадром*). С того момента мы стали часто играть в странную игру, отдавшись импульсивному и непреодолимому влечению. Словно это была наша персональная Синематека, Синематека из плоти и крови.

Спальня Тео. Изабель и Мэтью играют в карты, а Тео стоит у окна и смотрит во двор.

М э т ь ю (*за кадром*). Постепенно я постигал, что привычный ход вещей уже не мог быть прежним, а ставка оказывалась все выше и выше. Но на какое-то время я ощутил в отношениях между Тео и Изабель некую передышку...

Пока Мэтью говорит, на оконное стекло постепенно ложится тень и образует на нем контур в виде креста.

М э т ь ю (*за кадром*). И вот однажды вечером...

Тео внезапно вскакивает со стула и драматическим жестом сжимает себе грудь. Потом падает на пол.

Т е о (*растянувшись на полу*). А-а-а-а-а! А-а-а-а-а! А-а-а-а-а!

И з а б е л ь. Тео!

Т е о. Какой фильм?

Изабель какое-то время смотрит на него.

И з а б е л ь. Фильм?

Т е о (*показывая на окно*). Назови фильм, в котором крест указывает на преступление... или будешь подвергнута наказанию. (Обращаясь к Мэтью.) И ты, Мэтью, тоже.

М э т ь ю. Но что я тебе сделал?

Т е о. Ничего. Однако это не может помешать мне бросить вызов одновременно вам обоим. Назовите фильм или будете наказаны!

Тео внезапно садится.

Т е о. Жаль. Но время вышло.

М э т ь ю. Вышло? Ты же не дал нам и секунды.

И з а б е л ь. Фильм!

Т е о. «Лицо со шрамом» Хоуарда Хоукса. 1932 год.

Врезка цитируемой сцены из «Лица со шрамом».

И з а б е л ь. И каково же наказание?

Т е о. Ну, что ж... Как тебе, Изабель, известно, я не садист. Я лишь хочу видеть всех счастливыми, не исключая никого. Так вот, я хочу, чтобы ты и Мэтью занялись любовью прямо передо мной...

Мэтью сидит, не в силах пошевелиться, Изабель оставляет карты.

Т е о. Но только не здесь, не у меня. Мне противно засыпать в чьей-то мерзкой сперме. Без обид, Мэтью!

И з а б е л ь. Где?

Т е о. В комнате для гостей, перед Делакруа... Может, эта репродукция вдохновит на нечто новое?

И з а б е л ь. Ты не огорчишься, если я разденусь здесь?

Т е о. Как хочешь.

Изабель направляется к проигрывателю и ставит пластинку. Звучит песня «Море» в исполнении Шарля Трене.

Затем, без спешки, не глядя ни на Тео, ни на Мэтью, Изабель начинает раздеваться, пока не остается почти голой, а под ногами у нее не оказывается кучка сброшенной одежды. Последняя вещь, которую она снимает, — темные очки.

Изабель и Тео смотрят на Мэтью. Внезапно он совершает бешеный рывок к двери. Тео бросается вдогонку и бежит за ним по коридору. Следом за ними мчится Изабель, которую вскоре начинает разбирать смех.

Мэтью удалось добраться до прихожей. Но вместо того чтобы проскочить к входной двери, он сворачивает налево и заходит в ту часть квартиры, где обитают родители. Тео и Изабель идут по его следу.

Мэтью вбегает на кухню и сразу понимает, что Тео и Изабель заперли дверь и теперь он в западне. Какое-то время он мечется в бессилии, не зная, что пред-

принять. Потом бросается прямо на них обоих в надежде сломить их и вырваться. Тео хватает его и борется с ним, повалив на пол кухни. Мэтью не уклоняется от схватки, но Тео всем своим более крупным телом удерживает его, прижав к полу, пока к ним не приближается Изабель.

И з а б е л ь. Знаешь, Мэтью, ты не слишком-то галантен. Что, перспектива заняться со мной любовью тебе так отвратительна?

М э т ь ю (*пытаясь вырваться*). Я видел вас вдвоем! Я видел вас в постели!

Т е о. Так наш гость за нами шпионил?

И з а б е л ь. Этого не стоило бы делать, Мэтью. Тем более если учесть то, как мы тебя приняли. (*Склоняясь над ним.*) Чего ты боишься? Или у тебя мышцы кое-где слабые и недостает силы удара в бедрах? (*Обращаясь к Тео.*) Знаешь, я всегда подозревала, что этот милый и заурядный чистюля Мэтью напрочь лишен мускулатуры в промежности. (*Обращаясь к Мэтью.*) А свой член ты нам не хочешь показать?

М э т ь ю (*чуть не плача*). Нет, нет, нет! Пожалуйста! Прошу вас!

Завалив Мэтью, брат с сестрой вдвоем стаскивают с него туфли, белые носки, вельветовые джинсы. В какой-то момент он перестает оказывать им сопротивление. Рывком Изабель стягивает с него трусы.

Ее фотография в купальном костюме, которую Мэтью запрятал себе в трусы, выскальзывает на пол.

И з а б е л ь (*подбирая ее и прижимая к носу*). Как же это мило с твоей стороны, Мэтью, держать мой снимок у самого своего сердца...

Т е о. Так, так, так. Наш друг у нас еще и подворовывает.

Прежде чем Мэтью находит время подобрать слова в свое оправдание, Изабель осторожно берет в ладонь его член. Затем принимается массировать его, ласкать и разглаживать складки. Мало-помалу Мэтью начинает брать верх над Изабель. Оба тела медленно разворачиваются таким образом, что теперь он оказывается над нею и решительно ищет способ проникнуть в нее. Это выглядит едва ли не насилием, ибо Изабель, которая лишь теперь понимает, что он готов с нею слиться, начинает оказывать ему сопротивление — извивается, пытается вывернуться, колотит кулаками по голой спине Мэтью. Тео резко поворачивается к ним спиной и принимается глазеть в окно. Его внимание привлекает пятерка молодых людей, которые, как безумцы, бегут по проезжей части. Едва они исчезают из виду, слышится оглушительный вой полицейской сирены.

Внезапно за спиной у Тео раздаются громкие стоны Изабель. Тео оборачивается и застает момент оргазма. Несколько секунд он смотрит на Мэтью, который продолжает занимается любовью с Изабель.

И з а б е л ь. О, нет! Нет, нет, нет!

Рука Тео проскальзывает под тело сестры, и в следующее мгновение он (как и зритель) видит на своих пальцах следы крови. Мэтью тоже замечает кровь, он ошеломлен, сначала в его взгляде — недоверие, которое постепенно сменяется смущением и страхом. Он долго смотрит на Тео и Изабель.

Через какое-то время Тео опускается на колени, заключает в свои ладони залитое слезами лицо Изабель и с бесконечной нежностью целует ее в губы.

Все трое лежат в постели Тео: Изабель и Мэтью — обнявшись, Тео — несколько поодаль от них. Тео и Изабель спят, но глаза Мэтью открыты. Слышно, как он тихонько бормочет.

М э т ь ю. Благодарю, Господи.

Изабель шевелится, потом открывает глаза.

И з а б е л ь (*сквозь сон*). Что?

М э т ь ю. Ничего.

Повисает пауза.

М э т ь ю. Изабель?

И з а б е л ь. Да.

М э т ь ю. Как получилось, что ты и Тео остались вот так, вдвоем?

И з а б е л ь. Я и Тео? Очень просто. Это любовь с первого взгляда.

М э т ь ю. А он когда-нибудь проникал в тебя?

И з а б е л ь. Он всегда во мне.

Пауза.

М э т ь ю. Что бы ты делала, если бы ваши родители вас застали?

И з а б е л ь. Этого никогда не случится.

М э т ь ю. Да, знаю, но если бы случилось?

И з а б е л ь. Это не должно случиться никогда, никогда, и всё.

М э т ь ю. Хорошо! Но предположим, что предки это обнаружили. Что бы ты сделала тогда?

Повисает долгое молчание.

И з а б е л ь. Я бы себя убила.

Снова все погружается в молчание, еще более затяжное.

М э т ь ю. По мне, так это как если бы мать с отцом спали вместе, а все вокруг говорили бы об инцесте.

Изабель разражается смехом, потом прикрывает ладонями рот, чтобы не разбудить Тео.

И з а б е л ь (*шепотом*). Мэтью, сокровище, любовь моя, первая моя любовь, моя большая любовь.

Спальня погружена во мрак. Все трое спят в том же положении: Мэтью — в центре постели, обнявшись с Изабель, Тео — свернувшись, как плод в утробе, — чуть в стороне. Мэтью начинает шевелиться и в конце концов открывает глаза. Потом, мягко высвободившись из объятий Изабель, поднимается и на цыпочках выходит из комнаты.

Позади него Тео и Изабель продолжают спать врозь.

Неслышными шагами Мэтью идет по коридору в ванную комнату.

Спустя какое-то время доносится звук спущенной воды, после чего он вновь показывается в коридоре. Подходит к спальне, молча застывает на пороге и смотрит на постель. Затем осторожно зажигает свет.

Между Тео и Изабель не осталось свободного пространства. Они теперь лежат вместе, крепко обнявшись.

Мэтью стоит в дверях и смотрит на них. Затем, заметив, что они пошевелились во сне, выключает свет и забирается в кровать. Тео просыпается. Он отрывается от Изабель и, сонный, смотрит на Мэтью.

Т е о. Где ты был?

М э т ь ю. На кухне, искал чего-нибудь пожевать.

Какое-то время оба молчат.

М э т ь ю (шепотом). Тео?

Т е о. Что?

М э т ь ю. Я хотел сказать, что я тебе признателен.

Т е о. Признателен?

М э т ь ю. Помнишь, что ты мне сказал в кафе про себя и Изабель? Теперь, когда я тебя знаю, я понял, что ты был прав, а я ошибался. Для меня вы оба — две стороны одной личности. Даже физически. Когда я дотрагиваюсь до тебя, а потом до Изабель, мне кажется, что я трогаю одну и ту же плоть. (*Пауза.*) А теперь вы мне дали ощутить, как будто и я являюсь частью вас. Вас обоих. Точно это было изначально предначертано именно нам троим.

Молчание.

Т е о (*насмешливо*). Господи, ты похож на Норму Ширер!.. Вся твоя беда, Мэтью, заключается в том, что ты смотрел слишком много старых фильмов.

Мэтью смотрит на него с огорчением.

Т е о. Проясним одну вещь... о'кей? Ты славный мальчик, и я тебя люблю. Но нет, нам троим не предназначено быть вместе навсегда. Помнишь, я говорил тебе и другое. Что я и Иза, мы — сиамские близнецы. (*Пауза.*) Я не шутил.

Окончание следует

Перевод с итальянского Валерия Босенко

НИНА ЦЫРКУН

Старик и рыба

Конечно, «Нашествие варваров» Дени Аркана — этот фильм первым приходит на ум, когда смотришь «Большую рыбу» Тима Бёртона. Та же интрига: жовиальный умирающий старик отец и рационалистичный, деловитый сын, приезжающий к одру по просьбе матери. Если иметь в виду, что отец в «Варварах» — француз, а у Бёртона — американец (которого играют англичане — Юэн Макгрегор в молодости и Альберт Финни в старости), стало быть, ситуация типичная. Вероятно, так и есть. Уходит поколение, начинавшее свою жизнь как приключение, разными средствами, в немалой степени галлюциногенными, пытавшееся стереть границу между реальным и воображаемым, руководствовавшееся лозунгом Imagine, если вспомнить Джона Леннона.

Молодой Уильям Блум (Билли Крадап) — парижский журналист, сотрудник Associated Press, профессионально озабоченный исключительно фактами. Верящий в то, что лишь факты и говорят нам правду о реальности. Его отец Эдвард — по преимуществу рассказчик, и если ему верить, то прожил он несколько жизней, грабил банк, воевал, работал в цирке, встречался с великанами, ступал по изумрудной траве городка Мираж, ловил на золотое колечко крупную рыбу и видел свою смерть в правом глазу ведьмы (Хелена Бонэм-Картер) из дома на болоте. Это, если, конечно, верить. Но сын, разумеется, не верит и вообще очень сердит на отца, который только болтовней всегда и занимался, а до родного сына ему и дела не было. Но вот сейчас, когда сын тоже должен стать отцом, пришло время наконец выяснить, была ли толика правды в россказнях Эда? Мать уверяет, что была. Но когда Уилл пытается докопаться до этой толики, начинаются все те же баснословные рассказы.

Слов нет, поколение, начинавшее с отречения от отцов, оказалось сильно виновато перед детьми; пока хиппующие молодые папаши и мамаши предавались утехам на райских полях в парадизе отключки, дети оставались предоставленными сами себе. И когда выросли, они, по закону отрицания, выбрали себе яппистскую стезю трудогольной аскезы.

Эта история не могла бы родиться в каменных джунглях Севера; это типично южная история, контекст которой — великая южная литература с ее начисто оторванными от скучной действительности персонажами, эксцентричными и беззащитными выдумщиками. Роман Дэниела Уоллеса вписывается в эту традицию. Большая рыба — один из важнейших архетипов американской мифологии, отголоски которой слышны в «Моби Дике», «Старике и море» и «Челюстях». Олицетворение вечного зла и одновременно достойного соперника, с которым можно проверить себя на вшивость. Здесь же возникает новый нюанс: Мюнхгаузен из Алабамы, Эдвард Блум пытается поймать рыбу на обручальное колечко, и это ключ ко всему фильму — истории любви. Один из самых трогательных кадров — объятие лежащих одетыми в ванне Эдварда и его жены Сандры (Джессика Ланг). Нота сентиментальности, ранее вроде несвойственная Тиму Бёртону, стариковская нота, ностальгическая и человеческая, выдает его интимную связь с главным героем, который не случайно носит дорогое режиссеру имя — в его фильме «Эдвард — Руки-Ножницы» имелись автобиографические мотивы.

«Крупная рыба» (Big Fish). По роману Дэниела Уоллеса «Крупная рыба. Роман мифических соответствий». Автор сценария Джон Огаст. Режиссер Тим Бёртон. Оператор Филипп Руссло. Художник Дэннис Гасснер. Композиторы Дэнни Элфман, Дана Гловер, Эдди Веддер. В ролях: Юэн Макгрегор, Альберт Финни, Билли Крадап, Джессика Ланг, Хелена Бонэм-Картер и другие. Columbia Pictures, The Zanuck Company, Jinks/Cohen Company. США. 2003

Фантастические истории, диковинные небылицы реальнее фактов, если веришь в них. Поэтому современность снята скучно, без выдумки, как-то стерто и нежизненно, и умирающий одряхлевший Эдвард как бы зажат в декорациях дома, его последнего прибежища. Зато флэшбэки — рассказы-воспоминания Эда о временах молодости — всегда в ярких цветах, с круговой панорамой и кучей спецэффектов, на которые горазд постановщик «Планеты обезьян» и «Марс атакует!». Здесь буря швыряет автомобиль на дерево, и обнаженная женская фигура плывет в лунном свете вверх по реке, а гигантский сом заглатывает золотое колечко. Разве не прав Эдвард, когда, пытаясь найти общий язык с сыном, говорит о том, что не хотел делиться с ним своими сомнениями о боге и любви, о жизни и смерти, ибо что бы тогда он оставил ему в наследство? Только эти сомнения. А так — он оставляет ему прекрасные и смешные небылицы. Потому что если жить в мире, ограниченном данными ему границами, то и сам всегда будешь соразмерен этому миру. А если раздвинешь его границы — вырастешь настолько, насколько захочешь. Эдвард Блум раздвинул свой мир до необъятной волшебной вселенной, где смог почувствовать себя богом — впрочем, довольно смиренным. В южной традиции дети и старики — всегда мудрецы, взрослые — узколобые и скучные прагматики. Дети мудры, потому что верят в Санта-Клауса, гномов и великанов; старики — потому что прониклись полуволшебной мудростью Великой книги. Для тех и других границы между реальностью и фантазией нет. У одних потому, что они еще не вполне вступили в эту злую реальность, а у других потому, что они готовятся ее покинуть. Поколение хиппи недаром называло себя детьми цветов.

В финале — привет Феллини! — все невероятные персонажи историй Эдварда приходят проститься с ним. Здесь и добрый великан Карл, и коротышка-оборотень директор цирка, и сиамские близняшки-певицы, и знаменитый певец — все во плоти. Прочувствовавший родственную связь с отцом, сын организует ему уход из жизни, какого тот сам себе желал, как и в «Нашествии варваров». Только, конечно, по-нашему, по-американски: Эд уплывает в море, как большая рыба, провожаемый своими реальными фантазиями. И остается надежда, что сухой стручок Уилл Блум еще расцветет.

ДЭНИЕЛ УОЛЛЕС

Крупная рыба

РОМАН МИФИЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЙ

От переводчика

«Крупная рыба» — первый роман молодого американского писателя Дэниела Уоллеса, тут же принесший автору широкую известность, а вскоре и удачно экранизированный, — фильм Тима Бёртона под тем же названием с Альбертом Финни, Джессикой Ланг и Юэном Макгрегором в главных ролях совсем недавно прошел и на наших экранах. К настоящему времени Уоллес выпустил еще два романа: «Отраженный луч» (2000) и «Арбузный король» (2003), а на «Юниверсл» сейчас снимается уже второй фильм по его сценарию.

Фрагменты. Полностью книга выходит а издательстве «Азбука-Классика», которому редакция «Искусство кино» выражает благодарность за предоставленную возможность опубликовать этот текст.

«Крупная рыба» — истинно американская проза, пропитанная национальным духом и юмором и написанная в традициях Фолкнера, Флэннери О'Коннор, Харпер Ли и других американских писателей Южной школы. Роман невелик по объему, однако сравним с иным эпосом, не потому только, что рассказывает о жизни главного героя от рождения до смерти — и даже дальше, но еще больше благодаря своей стилистике.
Эдвард Блум, центральный персонаж книги, — коммерсант по профессии, «импортер-экспортер», и странник по природе, выдумщик и фантазер, мастер рассказывать байки и анекдоты. Он вечно в пути, в разъездах, редко бывает дома, куда окончательно возвращается только умирать. Его сын, от лица которого ведется повествование, пытается понять отца и его загадочную душу, пока не потерял его навсегда, и сочиняет истории о нем, отталкиваясь от баек, которые тот рассказывал ему о своем «героическом» прошлом.

Двадцать пять таких авантюрно-сказочных эпизодов в духе легенд и фольклорных мотивов, характерных для американского Юга, эпизодов поэтичных, полных юмора и вольных «мифических соответствий» — от древнегреческих мифов (в первую очередь об Одиссее) и более поздних западноевропейских низовых (мифы о морских девах) до «рыбной» символики, решающей для понимания смысла романа, однако слишком многозначной, чтобы углубляться в нее в этом кратком введении, — которые перемежаются четырьмя «реалистичными» «дублями» смерти Блума, и составляют этот роман — дань преобразующей силе человеческой фантазии и юмора.

Посвящается моей матери
В память о моем отце

В одно из наших с отцом последних автомобильных путешествий, уже под конец его человеческой жизни, мы остановились у реки и спустились с ним к воде, где сели в тени старого дуба.

Минуту спустя отец сбросил ботинки и носки и окунул ноги в прозрачно-быструю воду, и так сидел, глядя, как вода обтекает их. Потом он прикрыл глаза и улыбнулся. Я давно не видел у него такой улыбки. Неожиданно он глубоко вздохнул и сказал: «Это напоминает мне».

И замолчал, погрузившись в задумчивость. Все для него тогда замедлилось, если вообще не остановилось, и я подумал, что он собирается сказать что-нибудь смешное, потому что у него всегда был наготове какой-нибудь анекдот. Или, может, рассказать историю, в которой воспевалась бы его жизнь, полная приключений и героических свершений. Я гадал, что все-таки это ему напоминает? Утку в скобяной лавке? Лошадь в баре? Мальчишку от горшка два вершка? Может, это напомнило ему о яйце динозавра, которое он как-то нашел, а потом потерял, или о стране, которой он однажды правил почти неделю?

«Это напоминает мне, — сказал он, — времена, когда я был мальчишкой».

Я взглянул на этого старика, моего старика, опустившего свои белые стариковские ноги в прозрачно-быструю воду, на эти последние из оставшихся мгновений его жизни и неожиданно увидел его просто глазами мальчишки, ребенка, юноши, у которого еще вся жизнь впереди, почти как у меня. Никогда прежде я так не смотрел на него. И эти образы моего отца — его теперешнего и прежнего — слились воедино, и в тот миг он превратился в существо таинственное, дикое, одновременно молодое и старое, умирающее и возрожденное.

Мой отец стал мифом.

День, когда он родился

Он родился летом, самым засушливым за последние сорок лет. Солнце пережгло мягкую красную алабамскую глину в красноватую пыль, и на много миль вокруг не было воды. Еды тоже не хватало. Тем летом не уродились ни хлеб, ни то-

маты, ни даже тыква, все сгорело под мутным белым небом. Казалось, все перемерло: сначала передохли куры, потом кошки, потом свиньи и, наконец, собаки. Или — было на последнем издыхании: и люди, и все остальное.

Один человек сошел с ума, наелся камней и умер. Десять человек потребовалось, чтобы отнести его на кладбище, такой он был тяжелый, и еще десять, чтобы вырыть могилу, такой твердой стала земля.

Люди смотрели на восток и говорили: *«Помнишь, там текла река?»*

Люди смотрели на запад и говорили: *«Помнишь Талбертовский пруд?»*

День, когда он родился, начался — как всякий другой день. Солнце взошло на небе и глянуло с высоты на деревянный домишко, где жена с огромным, как земной шар, животом торопливо жарила последнее яйцо на завтрак мужу. Муж давно был в поле, вспахивал пыль вокруг черных и скрюченных корней каких-то таинственных растений. Слепяще пылало солнце. Вернувшись домой, чтобы позавтракать последним яйцом, он утер потный лоб драной голубой банданой. Отжал ее над старой оловянной чашкой. Чтобы было что пить. Потом.

В день, когда он родился, сердце у жены остановилось на одно мгновение, и она умерла. Потом она ожила. Она увидела над собою свою душу и увидела сына — он сиял, сказала она. Когда ее душа воссоединилась с телом, она сказала, что чувствует тепло в животе.

Сказала: «Уже скоро. Он скоро появится».

Она не ошиблась.

В день, когда он родился, кто-то заметил вдалеке облачко, темное пятнышко в небе. Сбежались люди. Один, двое, дважды по двое, потом сразу целых пятьдесят и даже больше — все смотрели на небо, на это крохотное облачко, приближавшееся к их выжженным и страждущим полям. Муж тоже вышел посмотреть. И вот видит: облачко. Первое настоящее облачко за многие недели.

Только один человек не вышел посмотреть на облачко, и это была жена. Она упала на пол, задыхаясь от боли. И, задыхаясь, она не могла кричать. Ей казалось, что она кричит — рот был открыт, как при крике, но крик не вылетал. Из ее рта. Тем временем ее тело трудилось. Трудилось над ним. Он уже показался. А где был ее муж?

На улице, смотрел на облачко.

А облачко тоже становилось все ближе. Совсем не маленькое облачко а, право слово, изрядная туча, которая росла и темнела над их иссохшими полями. Муж сошел с крыльца, снял шляпу и прищурился, чтобы получше ее рассмотреть.

Туча принесла с собой легкий ветерок. Это было хорошо. Они с облегчением ощущали нежное прикосновение ветерка к их лицам. И тут муж услышал гром — ба-бах! — именно так ему показалось. Но это был не гром, это его жена, ударив ногами, опрокинула стол. Однако и впрямь грохнуло, будто гром. Очень похоже.

Он пошел дальше, к полю.

«Муж!» — во всю мочь пронзительно закричала жена. Но было поздно. Муж ушел слишком далеко и не мог услышать. Ничего не мог услышать.

В день, когда он родился, все собрались в поле за его домом, следя за тучей. Сперва маленькая, потом просто изрядная, вскоре она стала огромной, по меньшей мере размером с кита, а внутри нее мелькали белые всполохи, которые внезапно вырывались из ее нутра и воспламеняли верхушки сосен, пугая высоких мужчин в толпе; втягивая головы в плечи, они смотрели на нее и ждали.

В тот день, когда он родился, все изменилось.

Муж стал Отцом, Жена стала Матерью.

В тот день, когда родился Эдвард Блум, пошел дождь.

Год, когда в Алабаме выпал снег

Зимы в Алабаме всегда бесснежные, и все же в ту зиму, когда моему отцу было девять, там выпал снег. Он валил сплошной белой стеной, и становился все гуще, пока в конце концов не укрыл землю непроходимыми сугробами. Человек, застигнутый этой снежной бурей, был обречен; больше того, он едва успевал понять, что погиб.

Эдвард был сильным, спокойным мальчиком, знавшим, чего он хочет, но не из тех, кто перечит отцу, когда нужно что-то сделать по хозяйству, починить забор, отыскать и привести домой потерявшуюся телку. Когда в тот субботний вечер повалил снег и продолжал валить утром, Эдвард с отцом принялись лепить снеговиков, снежные крепости и прочее в том же роде и только позже, днем, поняли, чем грозит этот небывалый неослабевающий снегопад. Но говорят, что мой отец слепил снеговика аж в шестнадцать футов высотой. Чтобы слепить такую громадину, он соорудил из сосновых сучьев и воротов устройство, с помощью которого мог подниматься вверх и опускаться по своему усмотрению. Вместо глаз у снеговика были колеса от старой повозки, много лет валявшиеся во дворе; вместо носа — заглушка силосной ямы, а вместо рта — улыбавшегося, будто снеговик думал о чем-то теплом и веселом, — полоса дубовой коры.

Мать в доме хлопотала у плиты. Над трубой вился серый с белым дымок и пропадал в небе. Она слышала приглушенный звук лопат, чистящих крыльцо, но не особо обращала на него внимание, потому что была слишком занята. Она даже не оглянулась, когда через полчаса ее муж и сын вошли в дом, вспотевшие на холоде.

— Плохи наши дела, — сказал муж.

— Что стряслось? — спросила она.

Тем временем снег все продолжал валить, и дверь, которую они только что откопали, опять засыпало. Отец взял лопату и снова расчистил крыльцо.

Эдвард смотрел, как отец разгребает, а снег продолжает сыпать. Отец разгребает, снег сыплет — и так до тех пор, пока крыша не затрещала под его тяжестью. Мать увидела, что в спальне уже образовался сугроб. Они решили, что пора выбираться из дома.

Но куда идти? Весь божий мир был покрыт снегом, белым и холодным. Мать завернула еду, которую приготовила, собрала одеяла.

Ночь они провели на деревьях.

На другое утро был понедельник. Снег прекратился, встало солнце. Температура была ниже ноля.

Мать сказала:

— Тебе, наверно, надо отправляться в школу, как думаешь, Эдвард?

— Думаю, надо, — ответил он, не задавая вопросов. Такой вот он был парень.

Позавтракав, он слез с дерева и пошел за шесть миль в свою маленькую сельскую школу. По дороге увидел в сугробе замерзшего человека. Сам тоже едва не замерз — однако ничего, обошлось. Добрался до школы. И даже пришел на пару минут раньше.

Его школьный учитель сидел на поленнице и читал книжку. На месте школы только флюгер торчал, саму же ее засыпал недельный снегопад.

— Здравствуй, Эдвард, — сказал учитель.

— Здравствуйте, — поздоровался Эдвард.

И тут он вспомнил, что оставил дома тетрадку с выполненным заданием.

И пошел обратно за тетрадкой.

Это все истинная правда.

Он подает большие надежды

Говорят, он всегда помнил, как вас зовут, или ваше лицо, или ваш любимый цвет, и что к двадцати годам он узнавал каждого в своем родном городке по стуку башмаков.

Говорят, он рос так стремительно, что на какое-то время — несколько месяцев? почти год? — оказался прикован к постели, потому что его быстро вытягивавшиеся кости не успевали затвердевать, и когда он пробовал встать на ноги, то был похож на качающуюся виноградную лозу и мешком валился на пол.

Эдвард Блум тратил время с умом, он читал книги. Он прочел чуть ли не все книги в Эшленде. Тысячи книг — кое-кто утверждает, что целых десять тысяч. По истории, искусству, философии. Хорейшо Олдера. Читал все подряд. Без разбора. Даже телефонный справочник.

Говорят, что в конце концов он стал знать больше всех, даже больше мистера Пинкуотера, библиотекаря.

Уже тогда он был крупной рыбой.

Смерть моего отца. Дубль 1

Вот как это происходит. Старый доктор Беннет, наш семейный доктор, шаркая ногами, появляется из комнаты для гостей и тихо прикрывает за собой дверь. Старее старого, с лицом обрюзгшим и морщинистым, доктор Беннет всю жизнь был нашим семейным доктором. Он принимал у моей матери роды, перерезал мне пуповину и протянул ей мое красное сморщенное тельце. Доктор Беннет вылечил нас от болезней, которых мы перенесли, должно быть, не одну дюжину, и сделал это с заботой и тактом лекаря прошлого столетия, каков он, в сущности, и есть. Этот же человек провожает моего отца в иной мир и сейчас выходит из комнаты, где тот лежит, освобождает свои старые уши от стетоскопа и смотрит на нас, на мою мать и меня, и качает головой.

— Я бессилен что-либо сделать, — говорит он своим скрипучим голосом. Он хочет в отчаянии воздеть руки к небу, но у него это не получается, слишком он стар для подобных жестов. — Мне жаль. Очень жаль. Если хотите проститься с Эдвардом или что-нибудь сказать ему, советую сделать это сейчас.

Мы ожидали это. Мать стискивает мне руки и вымученно улыбается. Конечно, ей пришлось нелегко. За последние месяцы она сильно сдала и пала духом, продолжая жить, но как бы в стороне от жизни. Не замечая ее. Я смотрю сейчас на нее: вид потерянный, словно она забыла, кто она, где находится. Наша жизнь так изменилась с тех пор, как отец вернулся домой умирать. Его постепенное умирание понемногу убивало всех нас. Как если бы он, вместо того чтобы ходить на работу, каждый день шел копать себе могилу за бассейном позади дома. И копал ее не всю сразу, а по дюйму, по два за день. Как если бы именно от этого он так уставал, от этого ложились круги у него под глазами, а не от, как постоянно твердила мать, его «рентгенотерапии». Как если бы он каждый вечер возвращался, ногти черные от набившейся под них земли, и, усевшись с газетой в кресло, говорил: *«Продвигается помаленьку. Сегодня углубил еще на дюйм»*. И мать бы кричала мне: *«Ты слышал, Уильям? Твой отец сегодня углубился еще на дюйм»*. А я бы отвечал: *«Замечательно, отец, замечательно. Если нужна моя помощь, только дай знать»*.

— Мам, — говорю я.

— Я пойду первой, — приходит она в себя. — А если что...

Если увидит, что он вот-вот умрет, она позовет меня. Так мы разговариваем. В стране смерти говорят намеками, там понимают, что человек имеет в виду.

С этими словами она встает и входит к отцу. Доктор Беннет качает головой, снимает очки и протирает их кончиком галстука в сине-красную полоску. Я гляжу на него, объятый ужасом. Он такой старый, такой невероятно старый: почему мой отец умирает раньше него?

— Эдвард Блум! — говорит он, ни к кому не обращаясь. — Кто бы мог подумать?

Действительно, кто? Смерть — самое худшее, что могло случиться с моим отцом. Знаю, что вы подумали — это худшее, что случается с большинством из нас, — но для него это было особенно ужасно, прежде всего те последние несколько лет, когда усиливающиеся страдания выключили его из этой жизни, видимо, готовя к жизни иной.

Еще хуже то, что это вынудило его сидеть дома. Он ненавидел каждое утро просыпаться в той же комнате, видеть одни и те же лица, делать одно и то же. Прежде дом для него служил заправочной станцией. Для него, скитальца, дом был остановкой на пути к какой-то цели, неясной ему самому. Что гнало его, не давало сидеть на месте? Не деньги, денег нам хватало. У нас были хороший дом, несколько автомобилей и бассейн на заднем дворе, пожалуй, не было ничего, что мы никак не могли позволить себе. И не соображения карьеры — он имел собственный бизнес. Это было нечто большее, но что именно, я не мог сказать. Он жил словно в постоянной погоне за чем-то: достичь цели было не главное; это была битва, за которой следовала новая

битва, и его война никогда не кончалась. Так он и метался, не зная устали. Он внезапно уезжал куда-нибудь — в Нью-Йорк, или в Европу, или в Японию — и возвращался в какое-то странное время, скажем, в девять вечера, наливал себе стаканчик и вновь занимал свое кресло и положение главы семейства. И всегда после этих своих отлучек он рассказывал какую-нибудь невероятную историю.

— В Нагое, — сказал он в один из таких вечеров, мать сидела в своем кресле, он в своем, а я на полу у его ног, — я видел женщину о двух головах. Клянусь вам. Хорошенькую двухголовую японку, которая проводила чайную церемонию так изящно и красиво. Ни за что нельзя было решить, какая из ее голов симпатичней.

— Не бывает женщин с двумя головами, — сказал я.

— Разве? — ответил он, скосив на меня взгляд. — Ну, мистер Молокосос-Всюду-Побывавший-И-Все-Повидавший, большое спасибо, что поправил отца. Приму к сведению.

— Неужели правда? — спросил я. — С двумя головами?

— И до кончиков ногтей настоящая леди, — ответил он. — Гейша, между прочим. Большую часть жизни провела вдали от общества, изучая древнюю науку чайных церемоний и редко появляясь на людях, что, конечно же, объясняет твой скептицизм. Мне очень повезло, что я получил доступ в это чайное святилище, в чем мне помогли деловые друзья и контакты в правительстве. Разумеется, пришлось сделать вид, что я ни капли не удивился, увидев ее, если б я хотя бы бровью повел, это сочли бы за оскорбление исторического масштаба. Я просто принял из ее рук чашку, как все остальные, и негромко сказал: «Домо», — что по-японски значит «спасибо».

Во всем он был необычен.

Когда он бывал дома, магия его отсутствия отступала перед заурядностью его присутствия. Он начинал слегка выпивать. Не то чтобы раздражался по поводу и без повода, но становился несчастным и потерянным, словно мучался от безысходности. В первые вечера после возвращения его глаза так сияли, что можно было поклясться, что они светятся во тьме, но потом, несколько дней спустя, взгляд его вновь потухал. Казалось, он начинал чувствовать себя, как рыба, вынутая из воды, и страдал от этого.

Итак, он не был главным кандидатом на смерть, и поэтому домашнее заточение было для него еще мучительней. В первое время он пытался мужественно переносить все, звоня людям в самые странные места по всему миру, но вскоре его самочувствие настолько ухудшилось, что он не мог делать даже это. Он стал просто человеком, человеком, не занятым делом, не рассказывающим невероятные истории, человеком, который, как я понял, оставался для меня загадкой.

— Знаешь, что было бы сейчас здорово? — говорит он мне, и вид у него относительно бодрый для человека, которого я, по словам доктора Беннета, могу больше не увидеть живым. — Выпить воды. Ты не принесешь?

— Конечно, принесу.

Я приношу ему стакан воды, и он делает глоток или два, пока я поддерживаю стакан под донышко, чтобы вода не пролилась. Я улыбаюсь этому человеку, который теперь выглядит не как мой отец, а как его двойник, один из многих, похожий, но иной и во многих отношениях явно хуже оригинала. Тяжело было смотреть на него, на те изменения, которые с ним происходили, но теперь я привык. Пусть у него совсем не осталось волос и кожа покрылась пятнами и отслаивалась, я привык.

— Не знаю, рассказывал я тебе или нет, — говорит он, переводя дух. — Был один нищий, который останавливал меня каждое утро, когда я выходил из кафе рядом с офисом. Каждый день я давал ему четвертак. Каждый день. То есть это настолько вошло у меня в привычку, что нищий даже не трудился просить подать ему, — я просто совал ему четвертак и шел дальше. Потом я заболел и не появлялся недели две, а когда появился, знаешь, что он сказал мне?

— Что, папа?

— Он сказал мне: «Ты мне должен три с полтиной».

— Забавно, — говорю я.

— Да, смех — лучшее лекарство, — отвечает он, хотя никто из нас не смеется. Никто из нас даже не улыбается. Он просто смотрит на меня, и в его глазах появляется печаль, иногда бывает, что настроение у него резко меняется, как у наркоманов, вколовших дозу.

— Думаю, это правильно, — говорит он. — То, что я лежу в комнате для гостей.

— Почему? — спрашиваю я, хотя знаю ответ.

Он не впервые упоминает об этом, даром что это было его решение — перебраться сюда из их с матерью спальни. «Не хочу, чтобы после того, как я уйду, она, ложась спать, каждый раз смотрела на мое место в кровати и вздрагивала, если понимаешь, о чем я». Почему-то он придает своей изоляции здесь эмблематическое значение.

— Правильно, поскольку я вроде гостя, — говорит он, обводя взглядом на удивление безликую комнату.

Моя мать всегда считала, что гости должны жить именно в такой обстановке, поэтому постаралась, чтобы комната, насколько возможно, походила на номер в гостинице. Тут вы имели свое креслице, свой ночной столик, безобидные копии неких старых мастеров над комодом.

— Видишь ли, я и в самом деле не часто здесь бывал. В смысле, дома. Не так часто, как всем нам хотелось бы. Взять вот хоть тебя, ты уже взрослый человек, а я — я совсем не заметил, как ты вырос. — Он сглотнул, что для него было настоящим испытанием. — Для тебя я что был, что не был, да, сын?

— Нет, — отвечаю я, может, чересчур быстро, но со всей сердечностью, какую только можно вложить в это слово.

— Эй, — говорит он, справившись с приступом кашля. — Не лукавь и, вообще, только потому, что я, ну, сам знаешь.

— Будь спокоен.

— Только правда, и ничего, кроме правды.

— Да поможет мне...

— Бог. Фред. Кто угодно.

Он сделал еще маленький глоток. Похоже, он не столько хочет пить, сколько истосковался по воде, жаждет ощутить ее на языке, на губах: он любит ее стихию. Когда-то давным-давно он плавал.

— Но ты знаешь, мой отец тоже часто покидал дом, — продолжает он с тихой хрипотцой. — Так что мне известно, что это такое. Мой отец был фермером. Я тебе это уже говорил, да? Помню, как однажды он куда-то отправился, чтобы добыть какие-то особые семена для сева. Вскочил в товарняк и уехал. Сказал, что вернется вечером. Что-то там такое случилось, и он не мог спрыгнуть с товарняка. Тот завез его аж в Калифорнию. Отец отсутствовал почти всю весну. Время сева пришло и ушло. Но когда он вернулся, он привез самые чудесные семена на свете.

— Давай я угадаю, что было дальше, — говорю я. — Он посадил их и выросла огромная лоза, которая доставала до облаков, а на облаках стоял замок, в котором жил великан.

— Как ты догадался?

— А еще там наверняка была женщина с двумя головами, которая подавала ему чай.

И тут отец щиплет себе брови и улыбается, на мгновение очень довольный.

— Надо же, помнишь, — говорит он.

— Конечно!

— Если люди помнят чьи-то истории, такой человек становится бессмертным, ты это знал?

Я отрицательно покачал головой.

— Это так. Хотя в эту историю ты не верил, так ведь?

— Разве это имеет значение?

Он смотрит на меня.

— Не имеет, — отвечает он. Потом: — Имеет. Не знаю. По крайней мере, ты запомнил. Главное, думаю, главное — это то, что я старался больше бывать дома. Но случалось всякое. Природные катаклизмы. Однажды земля разверзлась, а несколько раз — и небеса. Иногда я сам не понимал, как остался жив.

Его рука, покрытая старческими пятнами, ползет по одеялу, чтобы коснуться моего колена. Пальцы белые, ногти потрескавшиеся и тусклые, как старое серебро.

— Я бы сказал, что мне не хватало тебя, — говорю я, — если бы знал, чего я лишился.

— Я скажу тебе, в чем было дело, — говорит он, поднимая руку с моего колена и делая знак нагнуться к нему поближе.

И я повинуюсь. Я хочу слышать, что он скажет. Это может быть его последним словом.

— Я хотел быть великим человеком, — шепчет он.

— Правда? — спрашиваю я, как будто для меня это в некотором роде неожиданность.

— Правда, — отвечает он. Он выговаривает слова медленно, слабым голосом, но они звучат твердо и, чувствуется, выстраданы. — Можешь ты в это поверить? Я думал, что меня ждет особая судьба. Быть крупной рыбой и плавать в океане — вот чего я хотел. Хотел с тех пор, как помню себя. Я начал с малого. Долгое время работал на других. Потом открыл собственное дело. Приобрел формы и отливал свечи дома в подвале. Этот бизнес не удался. Поставлял подмаренник цветочным магазинам. Тоже не слишком преуспел. Наконец занялся импортом-экспортом, и все пошло как по маслу. Однажды, Уильям, я даже обедал с премьер-министром. С премьер-министром! Можешь себе представить, парень из Эшленда обедает в одном зале с... Нет такого континента, на котором бы я не побывал. Ни единого. А их целых семь, правильно? Я начинаю забывать, на котором я... а, ерунда. Теперь все это кажется таким малозначащим, понимаешь? То есть теперь я даже не знаю уже, что такое великий человек — какие для этого требуются, как это, предпосылки. А ты, Уильям?

— Что — я?

— Знаешь? — переспрашивает он. — Знаешь, что делает человека великим?

Я надолго задумываюсь, втайне надеясь, что он забудет, о чем вообще спрашивал. Ему сейчас трудно сосредоточиться, но что-то в его взгляде говорит мне, что в данный момент он все помнит, что эта мысль крепко засела ему в голову и он ждет ответа. Я не знаю, что делает человека великим. Никогда раньше не думал об этом. Но в такой момент нельзя ответить просто «не знаю». Это тот случай, когда нужно оказаться на высоте, и поэтому я стараюсь, насколько возможно, сбросить груз тяжких мыслей и жду вдохновения.

— Думаю, — говорю я немного погодя, подыскивая верные слова, — если о человеке можно сказать, что сын любил его, тогда, думаю, такой человек достоин считаться великим.

Это единственное, что в моей власти, — подарить отцу величие, которое он искал в необъятном мире, но которое, как неожиданно оказалось, все время ждало его здесь, дома.

— Ах, вот как, — запинаясь, говорит он, как-то внезапно слабея. — Никогда не приходило в голову посмотреть на это с подобной стороны, никогда. Хотя сейчас, я имею в виду, в данных обстоятельствах, очень особых обстоятельствах, моих...

— Да, — говорю я. — Отныне и во веки веков ты — мой отец, Эдвард Блум, Самый Великий Человек. Да поможет тебе Фред.

И вместо меча я касаюсь, легонько, его плеча.

Он, видимо, устал и хочет отдохнуть. Глаза его закрываются, устало и с жутким впечатлением бесповоротности, и я решаю, что он начинает отходить. Когда шторы на окне расходятся, словно сами по себе, мне на мгновение представляется, что это его душа улетает из здешнего мира в иной. Но это всего-навсего струя воздуха от кондиционера колышет шторы.

— Насчет той женщины с двумя головами, — бормочет он с закрытыми глазами, словно засыпая.

— Я уже слышал о женщине с двумя головами, — говорю я, осторожно тряся его за плечо. — Больше не хочу ничего о ней слышать, папа. Договорились?

— Я не собирался рассказывать тебе о женщине с двумя головами, мистер Остряк-самоучка, — бормочет он.

— Нет?

— Я собирался рассказать о ее сестре.

— У нее была сестра?

— Эй! — говорит он и открывает глаза, обретя второе дыхание. — Я когда-нибудь дурачил тебя, рассказывая о таких вещах?

Девушка в реке

На берегу Блю-ривер рос старый дуб, под которым мой отец обычно любил отдыхать. Дерево широко раскинуло свои ветви, отбрасывая тень, а землю у его подножия покрывал мягкий, прохладный зеленый мох, на который отец клал голову и иногда засыпал — ровный шум реки действовал на него успокаивающе. Здесь он однажды, погружаясь в дремоту, очнулся и увидел красивую молодую женщину, купающуюся в реке. Ее длинные волосы сияли, как само золото, и волнами спадали на обнаженные плечи. Груди у нее были маленькие и округлые. Она пригоршнями плескала на себя холодную воду, которая стекала по ее лицу и груди обратно в реку.

Эдвард старался оставаться спокойным. Он повторял себе: *«Не шевелись. Если двинешься хотя бы на дюйм, она заметит тебя»*. Он не хотел напугать ее. А если честно, он еще ни разу не видел женщину такой, какою ее создала природа, и хотел получше рассмотреть ее, пока она не ушла.

И в этот миг он увидел змею. Наверно, водяного щитомордника. Змея скользила в воде, почти не тревожа речную гладь, и ее маленькая головка рептилии целилась в человеческое тело. Трудно поверить, что такая небольшая змея способна убить человека, но она способна. Такая вот змейка убила Кэлвина Брайанта. Укусила его в лодыжку, и через несколько секунд он умер. А Кэлвин Брайант был в два раза больше девушки.

Раздумывать, что предпринять, было некогда. Мой отец положился на инстинкт и, головой вперед и вытянув руки, бросился в реку как раз в то мгновение, когда щитомордник готов был вонзить два своих небольших ядовитых зуба ей в талию. Она, понятное дело, завизжала. Еще бы, мужчина бросается на вас, ныряя в воду, — как не завизжать. Он вынырнул из воды, держа в руках извивающуюся змею, которая разевала пасть, ища, во что впиться, и девушка завизжала во второй раз. Наконец ему удалось замотать змею в свою рубашку. Убивать ее он не стал, этого мой отец не любил. Он решил отнести ее приятелю, который увлекался змеями.

А теперь представьте себе сцену: молодой мужчина и молодая женщина стоят по пояс в реке, без рубашек и смотрят друг на друга. Солнце пронизывает листву, и там, где его лучи падают на воду, она искрится и сверкает. Но эти двое почти целиком в тени. Рассматривают друг друга. Вокруг покой, только природа живет своей жизнью. Им трудно заговорить, потому что не знаешь, что сказать. Ведь не скажешь: *«Меня зовут Эдвард, а тебя?»* Нет, конечно. Скажешь то, что сказала она, едва придя в себя: «Ты спас мне жизнь».

И ведь верно, разве не так? Ее чуть не укусила ядовитая змея, и он спас ее. К тому же сделал это, рискуя собственной жизнью. Хотя ни один из них не упоминал об этом. Не было необходимости. Оба и так это знали.

— Ты храбрый, — сказала она.

— Нет, мэм, — ответил он, хотя она вряд ли была намного старше его. — Просто я увидал вас, и увидал змею, и... и прыгнул.

— Как тебя зовут?

— Эдвард, — сказал он.

— Хорошо, Эдвард. Отныне и навсегда это твое место. Мы будем называть его... Эдвардова роща. Дерево, эту часть реки, эту воду, всё. И если ты будешь неважно себя чувствовать или понадобится, чтобы тебе в чем-то повезло, приходи сюда, ляг отдохнуть и думай об этом.

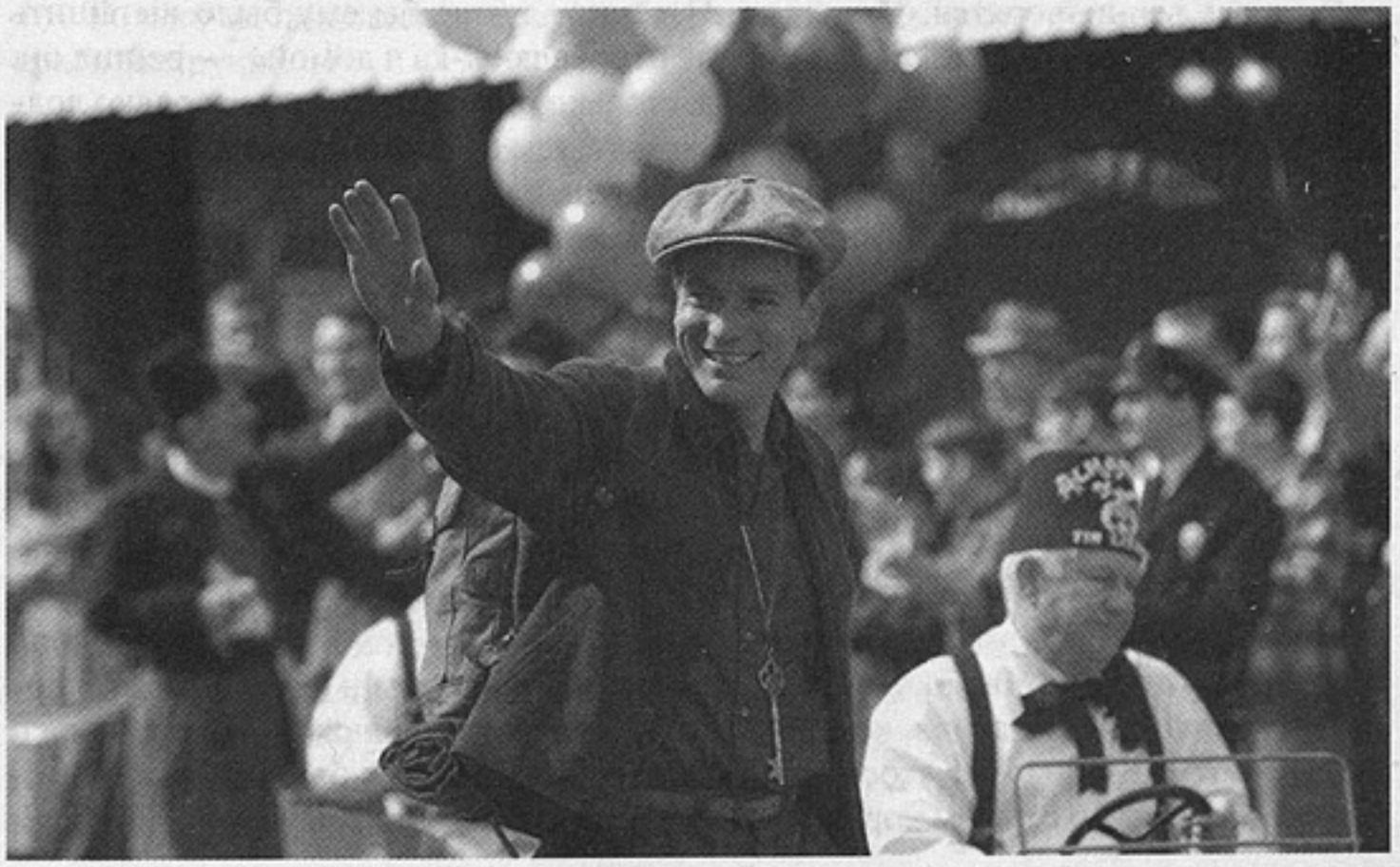
— Ладно, — согласился он, правда, в те времена он соглашался со всем, что бы ему ни говорили. Ему казалось, будто он на короткое время перенесся в иной мир. Он еще не вернулся на землю.

Она улыбнулась.

— А теперь отвернись, — сказала она, — я оденусь.

— Ладно.

«Крупная рыба»



«Крупная рыба»

И он отвернулся и покраснел, так ему стало хорошо. До того хорошо, что почти невыносимо. Как будто он заново родился, стал лучше и совершенно другим.

Он не знал, сколько женщине может понадобиться времени, чтобы одеться, поэтому дал ей целых пять минут. А когда повернулся, ее не было — исчезла. Он даже не услышал, как она ушла. Он мог бы позвать ее — и хотел было, — да не знал ее имени. Теперь бы он спросил, первым делом.

Ветер шелестел листьями дуба, бежала, как прежде, река. А ее нигде не было. И в рубашке у него не оказалось никакой змеи, только сучок. Маленький коричневый сучок.

Правда, он был похож на змейку — точь-в-точь. Особенно когда Эдвард швырнул его в реку и смотрел, как он плывет.

Он отправляется ловить рыбу

В ту пору случился в наших местах потоп, но что я могу добавить к тому, что об этом уже написано? Ливни, один за другим, беспрерывно. Ручьи превратились в реки, реки в озера, а все озера вышли из берегов и слились в одно огромное — глазом не обведешь. Однако Эшленд — большая его часть — каким-то образом уцелел. Кое-кто говорит, удачное расположение горной гряды разделило воды и они обтекли его с двух сторон. Правда, один конец Эшленда, дома и все остальное до сих пор остаются на дне того, что теперь называется — и вполне подходяще, если не чересчур уж художественно, — Великим Озером, и по сию пору летней ночью можно услышать, как стонут призраки тех, кто утонул в тот потоп. Но самое примечательное в этом озере — зубатка, которая живет в нем. Зубатка величиной с человека, говорят, даже еще крупнее. Враз ногу отхватит, если нырнешь слишком глубоко. Ногу, а то и больше, если зазеваешься.

Только простак или герой мог попытаться поймать такую громадную рыбу, а мой отец, как вам сказать, — думаю, он был немножко и то, и другое.

Однажды на рассвете он отправился один на берег, сел в лодку и отплыл на середину Великого Озера, где самая глубина. Какая у него была наживка? Дохлая мышь, которую он нашел в ларе, где хранилось зерно. Он нацепил ее на крючок и закинул удочку. Целых пять минут потребовалось, чтобы наживка опустилась на дно, и тогда он стал медленно поднимать ее. Вскоре он почувствовал удар. Рыба рванула так сильно, что сорвала мышь вместе с крючком и оборвала лесу, удилище согнулось, лодка закачалась на воде. Тогда он попробовал снова. На сей раз взял крючок побольше, лесу потолще, дохлую мышь поаппетитней и забросил удочку. Вода заволновалась, закипела и запузырилась, пошли волны, будто сам дух озера всплывал на поверхность. Эдвард продолжал себе удить как ни в чем не бывало. Хотя, наверно, не следовало ему этого делать, видя, какие небывалые вещи творятся. И жуткие. Наверно, лучше бы ему было вытащить свою мышку и плыть домой. «Так и быть, отправлюсь-ка я домой», — решил он. Только, сматывая лесу, он увидел, что не столько она сматывается, сколько лодка движется. Вперед. И чем быстрей он мотает, тем быстрей движется лодка. Он знает, что надо делать в таких случаях: выпустить из рук удилище. Отпустить его! Бросить и распрощаться с ним навсегда. Кто его знает, что там такое, на другом конце лесы, что тащит лодку? Но он не может бросить удилище. Не может, и все тут. Больше того, у него такое чувство, будто руки приросли к удилищу. Тогда он делает второе, что лучше всего делать в таких случаях, прекращает мотать лесу, но и это не помогает: лодка все равно плывет вперед, Эдвард плывет, и все быстрей и быстрей. Значит, это не затонувшее бревно, правильно? Его тащит существо, живое существо — зубатка. Похожая на дельфина: он видит, как она изгибается, выпрыгивая из воды, и сверкает на солнце, прекрасная, исполинская, ужасная — шесть, может, все семь футов в длину — и, вновь погружаясь, увлекает Эдварда за собой, выдергивает его из лодки и тащит под воду, в глубину, на подводное кладбище Великого Озера. И там он видит дома и фермы, поля и дороги — тот уголок Эшленда, который затопило в потоп. И людей он тоже видит: тут и Гомер Киттридж со своей женой Марлой, и Верн Тэлбот, и Кэрол Смит. Гомер несет бадью с овсом кормить своих лошадей, а Кэрол обсуждает с Марлой

виды на урожай. Верн работает на тракторе. Глубоко-глубоко под сумрачной толщей воды они двигаются, как при замедленной съемке, и когда они разговаривают, изо рта у них вырываются пузырьки и поднимаются на поверхность. Зубатка быстро тащит Эдварда мимо них, и Гомер улыбается и машет ему — Эдвард и Гомер знали друг друга, — но не успевает Гомер опустить руку, как они, человек и рыба, устремляются прочь, вновь вверх, и неожиданно выскакивают из воды, Эдвард шлепается на берег, уже без удилища.

Он никому не рассказывал об этом. Не мог. Потому что кто бы поверил ему? Когда его спрашивали, как он потерял удилище и лодку, Эдвард говорил, что заснул на берегу Великого Озера и они просто... уплыли.

День, когда он покинул Эшленд

Наконец Эдвард Блум стал взрослым, и случилось это примерно так. Он был здоровым и сильным, и родители окружали его любовью. А еще он заканчивал школу. Он бегал с товарищами по зеленым полям, окружавшим Эшленд, с аппетитом ел и пил. Жизнь проходила как во сне. Только вот однажды утром он проснулся и сердцем понял, что должен покинуть родительский дом, и сказал об этом матери с отцом, и они не пытались его отговаривать. Только переглянулись с дурным предчувствием, поскольку знали, что из Эшленда ведет одна-единственная дорога и отправиться по ней значило пройти через городок, не имевший названия. Те, кто намеревался покинуть Эшленд, проходили через него целыми и невредимыми, те же, у кого не было в мыслях уходить навсегда, не могли ни пройти этот городок, ни вернуться назад. Поэтому они попрощались с сыном, зная, что ни они, может, никогда больше не увидят его, ни он их.

Утро того дня, когда он покинул свой дом, было солнечным, но когда он подошел к городку, который не имел названия, кругом потемнело, низко опустились небеса и густой туман окутал его со всех сторон. Скоро Эдвард Блум вошел в этот городок — он был очень похож на его Эшленд, хотя и очень отличался от него. На Главной улице тут были банк, «Аптека Коула», магазин «Христианская книга», Тэлботовский магазин низких цен, «Лавка Прикетта», «Ювелирные изделия и часы», кафе «Добрая еда», бильярдная, кинотеатр, пустая автостоянка, а еще скобяная лавка и бакалейная, полки последней были забиты товаром, которому было больше лет, чем Эдварду. Кое-какие подобные магазинчики имелись и в Эшленде, но в здешних было пусто и темно, их витрины разбиты, а хозяева с унылым видом стояли в дверях своих заведений. Но, завидев моего отца, они заулыбались. Заулыбались и замахали ему, приглашая зайти. Подумали: *Покупатель!* Был на Главной улице и публичный дом, в самом конце, но не такой, как в большом городе. Это был просто дом, в котором жила проститутка.

Только он появился в городке, тут же сбежались люди, и все глядели на его красивые руки.

— *Уходишь?* — спрашивали его. — *Из Эшленда уходишь?*

Это был странный народ. Один человек был сухорукий. Правая его рука безвольно болталась, высохшая от плеча до локтя. Кисть выглядывала из рукава, как кошачья голова из бумажного пакета. Однажды летом год тому назад он ехал в машине и высунул руку из окна под встречный ветер. Но он ехал слишком близко к обочине дороги, и вместо ветра он вдруг ощутил удар телеграфного провода. Кости предплечья были раздроблены. Теперь его рука висела, ни на что не годная, усыхая все больше и больше. Он приветливо улыбнулся Эдгару.

Еще там была женщина лет пятидесяти, которая почти во всех отношениях была совершенно нормальной. Но вот какая история: во многих отношениях нормальные, все эти люди имели какую-нибудь *одну особенность,* ужасную особенность. Несколько лет назад эта женщина пришла домой с работы и увидела, что ее муж повесился на водопроводной трубе в подвале. От потрясения ее хватил удар, вследствие чего у нее парализовало левую сторону лица: искривленные губы навсегда застыли в злобном выражении, глаз перекосило. Эта сторона лица так и осталась неподвижна, и поэтому когда она говорила, то

шевелилась лишь правая сторона губ, а ее голос звучал откуда-то из глубины горла. Слова с большими мучениями пытались вырваться наружу. После того как это случилось, она ушла из Эшленда, но дошла только досюда.

Были и другие, которые просто родились с изъяном, чье рождение было главным, и худшим, несчастьем, произошедшим с ними. Один — гидроцефал по имени Берт; он работал подметальщиком. Повсюду таскал с собой метлу. Он был сыном проститутки и головной болью мужчин городка: большинство из них захаживали к той проститутке, и любой мог быть отцом парня. Что до нее, то она считала: они все его отцы. Она никогда не хотела быть проституткой. Но городку нужна была проститутка, ее заставили занять это место, и с годами она ожесточилась. Стала ненавидеть своих клиентов, особенно после рождения сына. Он был ее большой радостью, но и тяжким бременем. У него начисто отсутствовала память. Он часто спрашивал ее: «Где мой папа?», и она показывала в окно на первого проходящего мужчину. «Вот твой папа», — говорила она. Берт выбегал на улицу и бросался мужчине на шею. На другой день он уже ничего не помнил, спрашивал: «Где мой папа?». И все повторялось снова.

Наконец мой отец встретил человека, которого звали Уилли. Тот сидел на скамейке и, когда отец поравнялся с ним, встал, как будто поджидал его. Края губ у него были пересохшие и потрескавшиеся. Волосы — седые и торчали, как щетина, глазки — маленькие и черные. У него не было трех пальцев (двух на одной руке и одного — на другой), и он был стар. Так стар, что, казалось, уже прошел до конца дорогу жизни, назначенную человеку, и, поскольку все еще был жив, пустился в обратный путь. Начал усыхать. Становился маленьким, как ребенок. Он двигался медленно, словно шагал по колено в воде, и смотрел на моего отца с неприятной улыбкой.

— Добро пожаловать в наш город, — сказал Уилли дружелюбно, разве что несколько устало. — Если не возражаешь, я покажу тебе наши достопримечательности.

— Я не могу задерживаться, — ответил мой отец. — Я тут мимоходом.

— Все так говорят, — возразил Уилли, взял моего отца за руку, и дальше они пошли вместе.

— Во всяком случае, — продолжал Уилли, — куда тебе спешить? Стоит хотя бы взглянуть на все, что мы имеем предложить. Вот лавка, славная лавка, а там — чуть подальше, можно погонять шары, если хочешь. То есть бильярдная. Тебе понравится.

— Спасибо, — вежливо ответил Эдвард, потому что не хотел рассердить Уилли или кого-нибудь из других людей, которые наблюдали за ними. Они уже собрались в небольшую толпу из трех-четырех человек и следовали за ними по пустынным улицам, держась на расстоянии, но не спуская с них алчных взглядов. — Большое спасибо.

Уилли сильней стиснул ему руку и показал на аптеку, «Христианскую книгу» и, лукаво подмигнув, на дом, в котором жила проститутка.

— Сладкая бабенка, не вру, — сказал Уилли и, будто вспомнив что-то не совсем приятное, добавил: — Иногда.

Небо потемнело, пошел дождь. Уилли задрал голову и подставил лицо под льющиеся струи. Мой отец утер лицо и поморщился.

— Дожди у нас — частое дело, — сказал Уилли, — но ты привыкнешь.

— Тут все какое-то... унылое, — сказал мой отец.

Уилли бросил на него косой взгляд.

— Привыкнешь. Такое уж это место, Эдвард. Ко всему привыкаешь.

— Но я не хочу, — ответил мой отец.

— И к этому тоже. К этому тоже привыкнешь.

Они молча шли дальше сквозь туман, который сгустился у их ног, сквозь дождь, тихо падавший на их головы и плечи, сквозь похожее на сумерки утро этого странного города. На углах собирались люди, чтобы посмотреть на них, некоторые присоединялись к небольшой толпе, следовавшей за ними. Эдвард поймал на себе взгляд изможденного человека в потрепанном черном костюме и узнал его. Это был Нортер Уинслоу, поэт. Несколько лет назад он покинул Эшленд, чтобы отправиться в Париж, творить. Он стоял, глядя на Эдварда, и как будто улыбался, но тут Эдвард обратил внимание, что у него не хватает двух

пальцев на правой руке, и лицо Нортера сразу стало мертвенно-бледным, он прижал искалеченную руку к груди и скрылся за углом. Люди возлагали большие надежды на Нортера.

— Разумеется, — сказал Уилли, видя, что произошло. — Сюда постоянно приходят люди, вроде тебя.

— Кого ты имеешь в виду? — спросил мой отец.

— Нормальных людей, — сплюнув, ответил Уилли, который вызывал у моего отца чувство отвращения. — Нормальных людей и их планы. Этот дождь, эта сырость — нечто вроде остатка. Того, что осталось от мечты. Точней, от мечтаний множества людей. От моей мечты, и его, и твоей.

— Только не от моей, — сказал Эдвард.

— Да, пока еще не от твоей.

Тогда-то они и увидели пса. Он двигался смутным темным пятном в тумане, а потом появился перед ними. Он был черный, за исключением белого пятна на груди и коричневых — у кончиков лап, с короткой жесткой шерстью и, похоже, беспородный. Просто пес, в котором смешалось много кровей. Он приближался к моему отцу, медленно, но решительно, даже не останавливаясь, чтобы обнюхать пожарный гидрант или столб. Этот пес шел не куда попало. У него была цель: мой отец.

— Что это такое? — удивился Эдвард.

Уилли ухмыльнулся.

— Пес, — сказал он. — Раньше или позже, но обычно раньше, он появляется и проверяет каждого. Он у нас вроде стража, если понимаешь, что я имею в виду.

— Нет, — сказал мой отец, — я не понимаю, что ты имеешь в виду.

— Поймешь. Еще поймешь. Позови его.

— Позвать? А как его зовут?

— Никак. Он всегда был ничей, поэтому не имеет клички. Зови его просто Пес.

— Пес?

— Ну да, Пес.

Вот мой отец опустился на корточки и хлопнул в ладоши, и голосом как можно более ласковым позвал:

— Поди ко мне, Песик! Ну же, приятель! Давай! Иди!

И Пес, который издалека шел прямо к нему, застыл на месте и долгое время смотрел на моего отца — во всяком случае, долгое для собаки. Целых полминуты. Шерсть у него на загривке стала дыбом. Он, не отрываясь, смотрел в глаза отцу. Потом свирепо оскалил клыки. Он стоял в десяти футах и злобно рычал.

— Может, мне нужно уступить ему дорогу? — спросил мой отец. — Не думаю, что я ему нравлюсь.

— *Протяни руку,* — сказал Уилли.

— Что? — переспросил отец.

Рычание пса стало громче.

— Протяни руку, и пусть он ее обнюхает.

— Уилли, не думаю...

— Протяни руку, — повторил тот.

Мой отец осторожно вытянул руку. Пес медленно подошел, тихо рыча, готовый вонзить в нее зубы. Но, едва коснувшись носом пальцев, заскулил и принялся лизать руку отца. Пес вилял хвостом. Сердце у моего отца — колотилось.

Огорченный Уилли скорбно смотрел на происходящее, словно его предали.

— Это означает, что я могу идти? — спросил мой отец, вставая, пес же терся о его ноги.

— Нет еще, — ответил Уилли, снова впившись пальцами в руку моего отца. — Прежде ты захочешь выпить кофе.

Кафе «Добрая еда» состояло из одной большой комнаты, вдоль стен которой располагались зеленые кабинки из пластика и пластиковые же, в золотистую крапинку, столики. На столиках лежали бумажные салфетки вместо скатертей, тонкие серебряные ложки и вилки, с засохшими остатками пищи на них. Свет едва проникал в зал, где царил плотный полумрак, и, хотя почти все столики были заняты, казалось, настоящая жизнь здесь отсутствует, никакого

намека на нетерпение голода, ждущего удовлетворения. Но едва Уилли и мой отец вошли в зал, все подняли на них глаза и заулыбались, словно появились официанты с подносами.

Уилли и отец сели за столик, и тут же молчаливая официантка, даже не спрашивая, подала им кофе. Черную дымящуюся жидкость. Уилли пристально посмотрел в свою чашку и покачал головой.

— Ты думаешь, все позади, не так ли, сынок? — Уилли улыбнулся, поднося чашку ко рту. — Думаешь, ты крупная рыба. Но мы тут и не таких видали. Посмотри на Джимми Эдвардса, вон там. Футбольная звезда. Студент из первых. Хотел стать бизнесменом в большом городе, разбогатеть и все такое. Но так и остался здесь. Кишка тонка оказалась, понимаешь ли. — Он наклонился к отцу через столик. — Пес отхватил у этого малого указательный палец на левой руке.

Мой отец оглянулся и увидел, что это действительно так. Джимми медленно убрал руку со стола, сунул в карман и отвернулся. Мой отец оглядел остальных в зале, которые смотрели на него, и увидел, что у всех то же самое. Никто не мог похвастать целой рукой, у всех не хватало пальца, а то и нескольких. Мой отец взглянул на Уилли, желая спросить о причине. Но Уилли словно читал его мысли.

— Много раз они пытались уйти, — сказал он. — Или дальше отсюда, или обратно туда, откуда пришли. Но этот пес, — он посмотрел на собственную руку, — шутить не любит.

Затем, медленно, словно повинуясь звуку, слышному только им одним, люди, сидевшие за соседними столиками, встали и столпились у их кабинки, глядя на него и улыбаясь. Некоторых он помнил по именам еще с детских лет в Эшленде. Седрик Фоулкс, Салли Дюма, Бен Лайтфут. Но теперь они стали другими. Он видел их чуть ли не насквозь, вроде того, но потом что-то произошло, и их фигуры стали нечеткими, словно вышли из фокуса.

Он перевел взгляд на дверь кафе, — там сидел Пес. Сидел неподвижно и пристально смотрел в зал, и мой отец потер руки, спрашивая себя: чего он ждет, если ему повезло, что Пес в первый раз не укусил его, то теперь может быть иначе.

Возле их кабинки стояла женщина, которую звали Розмари Уилкокс. Она влюбилась в человека из большого города и хотела убежать с ним, но только он один смог это сделать. У нее были темные, глубоко посаженные глаза на том, что когда-то было прелестным личиком. Она помнила моего отца еще маленьким и сказала ему, как ей приятно видеть его теперь таким большим, высоким и красивым.

Толпа вокруг кабинки выросла и придвинулась совсем вплотную, так что мой отец не мог пошевелиться. Негде было. Общим напором к нему притиснуло старика, еще более древнего, чем Уилли. Старик был похож на живую мумию. Кожа высохла и плотно обтянула его кости, а синие вены казались холодными, как замерзшая река.

— Я... я бы не стал доверять этой собаке, — медленно проговорил старик. — Я бы даже не стал и пробовать, сынок. В прошлый раз обошлось, но никогда не знаешь, как будет в другой. Совершенно непредсказуемый пес. Так что сиди, не двигайся и расскажи нам все о мире, куда собрался идти, и чего хочешь там найти.

И старик прикрыл глаза, то же самое сделал и Уилли, и все остальные, приготовясь услышать о ярком мире, который, как знал мой отец, ждет его сразу за поворотом, на другом краю этого сумрачного места. И вот он стал рассказывать, а когда закончил, все благодарили его и улыбались.

И старик сказал:

— Это было прекрасно.

— А можно завтра повторить? — попросил кто-то.

— Давай повторим это завтра, — прошептал другой.

— Хорошо, что ты с нами, — сказал моему отцу третий. — Хорошо, что ты с нами.

— Я знаю очень милую девушку, — сказала Розмари. — К тому же, она красивая. Совсем молоденькая. Я бы с радостью свела вас, если понимаешь, что я имею в виду.

— Извините, — сказал мой отец, переводя взгляд с одного на другого. Вы ошиблись. Я не собираюсь здесь оставаться.

— Вижу, что ошиблись, — сказал Бен Лайтфут, глядя на моего отца с глубокой ненавистью.

— Но мы не можем тебя отпустить, — ласково проговорила Розмари.

— Я *должен* идти, — ответил отец и попытался встать. Но не мог, так плотно они окружили его.

— Хотя бы недолго побудь с нами, — попросил Уилли. — Хотя бы несколько дней.

— Узнаешь нас получше, — сказала Розмари, страшной изуродованной рукой отводя волосы, лезущие ей в глаза. — И забудешь обо всем.

Но вдруг позади мужчин и женщин, окруживших его, раздался шорох, а следом вопль, и рычание, и люди расступились, как по волшебству. Это был Пес. Он злобно рычал на них и скалил свои ужасные зубы, и они попятились назад от разъяренного чудовища, прижимая руки к груди. Мой отец воспользовался моментом, бросился в образовавшийся проход и помчался без оглядки прочь. Он бежал через сумрак, пока не выбежал снова на свет, и мир вокруг стал зеленым и прекрасным. Асфальт сменился гравием, гравий — проселочной дорогой, и дивный волшебный мир казался совсем близким. Когда проселочная дорога кончилась, он остановился, чтобы перевести дыхание, и увидел, что Пес, свесив язык, бежит за ним. Подбежав к моему отцу, Пес потерся горячим боком о его ноги. Вокруг стояла тишина, только ветер шумел в кронах деревьев да звучали их шаги по проторенной тропинке. А потом лес вдруг расступился, и глазам отца предстало озеро, огромное озеро с зеленой водой, уходящее вдаль, насколько хватал глаз, а у берега — маленькая деревянная пристань, вздрагивавшая под ударами волн, которые поднимал ветер. Они спустились к пристани, и, как только ступили на нее, Пес рухнул, словно лишившись последних сил. Мой отец огляделся вокруг, счастливый, посмотрел, как солнце садится за лес, и вздохнул полной грудью, и запустил пальцы в густую шерсть на загривке у Пса, и ласково гладил его теплую шею, словно гладил собственное сердце, и Пес урчал от своего собачьего счастья. Солнце село, и взошла луна, и вода в озере покрылась легкой рябью, и тогда в белом свете луны он увидел девушку, ее голова вынырнула в отдалении, вода стекала с ее волос обратно в озеро, и она улыбалась. Она улыбалась, и мой отец тоже. Потом она помахала ему. Она махала моему отцу, а он ей.

— Эй, — крикнул он, маша ей. — До свиданья!

Смерть моего отца. Дубль 2

Вот как это происходит. Старый доктор Беннет, наш семейный доктор, появляется из комнаты для гостей и тихо прикрывает за собой дверь. Он старее старого и похож на серединку яблока, долго пролежавшую на солнце. Он присутствовал при моем рождении и уже тогда был стар. Мы с матерью сидим в гостиной и ждем его приговор. Вынув стетоскоп из ушей, он смотрит на нас.

Я бессилен что-либо сделать, — говорит он. — Очень сожалею. Если хотите проститься с Эдвардом или что-нибудь сказать ему, сейчас, пожалуй, самое... — он что-то неслышно бормочет.

Мы ожидали чего-то подобного, такого окончательного приговора. Мы с ней вздыхаем, испытывая одновременно скорбь и облегчение, чувствуя, как тело расслабляется, и обмениваемся одинаковым взглядом, тем единственным в жизни взглядом. Я немного поражен тем, что этот день наконец пришел, поскольку, хотя доктор Беннет около года назад давал ему год жизни, он умирал так долго, что мне стало казаться, что это будет продолжаться вечно.

— Наверно, я должна зайти первой, — говорит мать. Вид у нее разбитый и измученный, улыбка безжизненная и какая-то спокойная. — Если не возражаешь.

— Нет, — говорю я. — Иди ты, а потом...

— Если что-нибудь...

— Хорошо. Просто дай знать.

Она вздыхает, встает и заходит, как лунатик, к нему, оставляя дверь приоткрытой. Доктор Беннет, чуть сгорбившись, словно его кости размягчились к старости, с безучастным видом стоит посредине гостиной в мрачном изумле-

нии перед силами жизни и смерти. Через несколько минут мать возвращается, вытирает слезы на щеках и обнимает доктора Беннета. Думаю, она знает его дольше, чем я. Она тоже в годах, но, по сравнению с ним, кажется вечно молодой. Она выглядит молодой женщиной, которой предстоит стать вдовой.

— Уильям, — говорит она.

И вот я вхожу. В комнате стоит полумрак, полутьма дневного сна, хотя видно, как сквозь шторы снаружи пытается пробиться яркий свет. В этой комнате обычно ночевали мои друзья, пока мы не закончили школу и все такое, а теперь в ней умирает, почти умер, мой отец. Он встречает мое появление улыбкой. Перед смертью взгляд у него стал таким, какой иногда появляется у людей, находящихся при смерти, счастливый и печальный, усталый и одухотворенный, все вместе. Когда умирает главный герой, он до самого конца остается бодр духом, давая слабеющим голосом последние наставления семье, выказывая фальшивый оптимизм относительно своей смертельной болезни и обычно вызывая у людей слезы тем, что так прекрасно держится. Но у моего отца все иначе. Он не старается бодриться и не питает ложных надежд. Больше того, он любит повторять: «*Почему* я *еще* жив? Я давным-давно *должен* был умереть».

Он и выглядит соответствующе. Его тело, тело еще не старого человека, выглядит так, словно его только что извлекли из земли и оживили только затем, чтобы снова похоронить, и хотя он никогда не мог похвастаться густой шевелюрой — причесываясь, он проявлял чудеса мастерства, — те немногие волосы, что у него были, окончательно выпали, а его кожа до того неестественно белая, что, когда я гляжу на него, мне приходит в голову слово «*оледенелый*».

Мой отец оледенел.

— Знаешь, — говорит он мне в тот день. — Знаешь, чего бы мне хотелось?

— Чего, папа?

— Стакан воды, — отвечает он. — Стакан воды — это то, что мне сейчас надо.

— Будет сделано, — говорю я и приношу ему стакан воды, который он дрожащей рукой подносит к губам, вода тонкой струйкой течет по подбородку, и он глядит на меня такими глазами, словно хочет сказать, что мог бы жить еще долго — или, во всяком случае, дольше, чем ему осталось, — без того чтобы заставлять меня видеть, как вода течет у него по подбородку.

— Виноват, — извиняется он.

— Не волнуйся, — говорю я. — Не так уж много ты и пролил.

— И не собираюсь волноваться, — отвечает он, бросая на меня страдальческий взгляд.

— Ладно, извинения приняты, — говорю я. — Но знаешь, ты вообще геройски перенес все это. Мы с мамой по-настоящему гордимся тобой.

На это он ничего не отвечает, потому что, хотя он и умирает, он остается моим отцом и ему не по душе, когда с ним говорят как со школьником. В прошедшем году мы поменялись местами: я стал отцом, а он — болезненным сыном, которого я хвалю за то, как он держится в его тяжелейшем положении.

— Да, — говорит он слабым голосом, словно что-то пришло ему в голову. — О чем это мы только что говорили?

— О воде, — подсказываю я, и он кивает, вспоминая, и делает еще глоточек.

Потом он улыбается.

— Что тебя развеселило? — интересуюсь я.

— Я просто подумал, — говорит он, — что меня вынесут из этой комнаты как раз к приезду гостей.

Он смеется, точнее, издает звуки, означающие в эти дни смех, то есть натужный хрип. Это было его решение, принятое некоторое время назад, перебраться в комнату для гостей. Хотя он хотел умереть дома, чтобы мы были с ним, он не желал умирать в спальне, которую делил с матерью последние несколько десятилетий, поскольку чувствовал, что впоследствии это будет действовать на нее угнетающе. Умереть и освободить комнату к моменту приезда на его похороны родственников, живущих за городом, — эту шутку он частенько повторял в последние недели и всякий раз словно только что придумал ее. Думаю, что так оно и есть. Он всегда говорит это с таким удовольствием, что я не могу не улыбнуться его стараниям продолжать острить.

Мы замолкаем, не зная, о чем еще говорить, с улыбками, застывшими на лицах, как два идиота. И что тут скажешь, в чем еще нужно искать примирение в последние минуты последнего дня, который пройдет разделительной чертою между до и после в твоей жизни, дня, который все изменит для вас обоих, живущего и умершего? Десять минут четвертого. За окном — лето. Этим утром я задумал пойти вечером в кино с приятелем, который приехал домой из колледжа на каникулы. Мать собралась приготовить на обед баклажанную запеканку. Она уже разложила на кухонном столе продукты, потребные для этого. Перед тем как доктор Беннет вышел от отца со своей новостью, я было решил пойти искупаться в бассейне за домом, до последнего времени отец практически жил в нем, плавание было единственной физической нагрузкой, на которую он был способен. Бассейн как раз под окном комнаты для гостей. Мать думала, что я, плещась в нем, иногда бужу отца, но он любит слушать, как я ныряю. Говорит, что, слыша плеск воды, он как будто ощущает кожей ее свежесть.

Идиотская улыбка постепенно сползает с наших лиц, и мы смотрим друг на друга, не скрывая своих чувств.

— Эй, — говорит мой отец. — Я буду скучать по тебе.

— А я по тебе.

— Правда?

— Конечно, папа. Я-то как раз...

— Стоп! — обрывает он меня. — Получается, что ты-то как раз и будешь скучать.

— Ты, — слова помимо моей воли рвутся наружу, — ты веришь?..

Я смолкаю. В моей семье существует молчаливый уговор не заводить с моим отцом разговор о религии или политике, стараться этого избегать. Когда затрагивается тема религии, он вообще умолкает, когда речь заходит о политике, его невозможно остановить. Впрочем, с ним трудно говорить о многих вещах. Я имею в виду суть вещей, вещей важных, имеющих значение. Так или иначе, ему это просто-напросто сложно, и, может, он немного боится попасть впросак, что неприятно для этого очень умного человека, который забыл из географии, математики и истории больше, чем я усвоил за свою учебу (он знал столицы всех пятидесяти штатов и докуда можно долететь, если отправиться из Нью-Йорка прямо на юг). Так что я тщательно слежу за тем, что собираюсь сказать. Но порой у меня вылетает какое-нибудь неосторожное слово.

— Верю во что? — спрашивает он, и его небольшие голубые глаза впиваются в меня.

— В царство небесное, — отвечаю я.

— Верю ли я в царство небесное?

— И в Бога, и все такое прочее, — говорю я, потому что не знаю. Я не знаю, верит ли он в Бога, в жизнь после смерти, в возможность для всех нас вернуться кем-то или чем-то еще. Я не знаю и того, верит он в ад или в ангелов, или в рай, или в Лохнесское чудовище. Когда он был здоров, мы с ним никогда не говорили о подобных вещах, а после того как он слег — только о его болезни да спортивных командах, за игрой которых он больше не мог следить, потому что засыпал в ту же секунду, когда включали телевизор, и о том, как справиться с болью. И я ожидаю, что и сейчас он проигнорирует мой вопрос. Но неожиданно его глаза становятся шире, взгляд как бы проясняется, словно его захватила перспектива того, что его ожидает после смерти, — нечто иное, чем пустая комната для гостей. Словно подобная мысль впервые пришла ему в голову.

— Что за вопрос, — говорит он, и голос его крепнет. — Не знаю, право, смогу ли выразить это словами. Но это напоминает мне — останови меня, если уже это слышал, — о дне, когда Иисус поджидал святого Петра у ворот. В общем, Иисус подает ему руку в один прекрасный день, когда тот бредет на небеса.

— «Что ты сделал для того, чтобы попасть в Царство Небесное?» — спрашивает его Иисус.

И Петр отвечает: «Увы, не слишком много. Я — простой плотник, проживший тихую жизнь. Единственное, что было замечательного в моей жизни, — это мой сын».

«Твой сын?» — с любопытством спрашивает Иисус.

«Да, это был прекрасный сын, — отвечает Петр. — Его рождение было совершенно необыкновенным, а позже он чудесным образом преобразился. А еще он стал известен на весь мир, и до сих пор многие люди любят его».

Христос смотрит на него и, крепко обняв, восклицает: «Отец, отец!»

И старик тоже стискивает его в объятиях и говорит: «Это ты, Пиноккио?»

Он хрипло смеется, а я улыбаюсь, качая головой.

— Я уже слышал эту историю.

— Надо было остановить меня, — говорит он, рассказ явно отнял у него много сил. — Сколько мне еще осталось сделать вздохов? Ты ведь не хочешь, чтобы я тратил их на старый анекдот?

— Не похоже, чтобы за последнее время ты узнал что-нибудь новенькое, — говорю я. — Но все равно этот — один из твоих лучших. Компиляция. Собрание анекдотов Эдварда Блума. Они все очень смешные, папа, не волнуйся. Но ты не ответил на мой вопрос.

— Какой вопрос?

Я не знаю, смеяться мне или плакать. Всю свою жизнь он прожил, как черепаха, внутри непроницаемого панциря: нет абсолютно никакой возможности добраться до его чувствительного нутра. Я надеюсь, что в эти последние мгновения жизни он откроет мне уязвимое и нежное подбрюшье своей души, но этого не происходит, увы, и я глупец, что рассчитывал на это. Так повелось с самого начала: всякий раз, как мы подходим к важному, серьезному или щекотливому вопросу, он отделывается шуткой, анекдотом. Никогда не скажет прямо, а *ты* как думаешь, по-моему, в этом смысл жизни.

— Почему так происходит, как считаешь? — спрашиваю я вслух, словно он может слышать мои мысли.

И он, похоже, их слышит.

— Всегда было как-то не по себе с апломбом рассуждать о подобных вещах, — говорит он, беспокойно двигаясь под простынями. — Разве можно тут быть в чем-то уверенным? Доказательств никаких. Поэтому сегодня я думаю так, завтра — иначе. А еще когда — ни так, ни эдак. Есть ли Бог? Иногда я действительно верю, что он есть, иногда — уже не очень уверен. В моем отнюдь не идеальном состоянии хорошая шутка кажется более подходящей. По крайней мере, можно посмеяться.

— Что такое шутка? — возражаю я. — Минуту-другую смешно, и всё. Потом остаешься ни с чем. Даже если ты каждый день меняешь свое мнение, я бы предпочел... мне бы хотелось, чтобы ты поделился со мной своими мыслями о некоторых из этих вещей. Даже твои сомнения все же лучше, чем постоянные шутки.

— Ты прав, — говорит он, тяжело откидываясь на подушки и глядя на потолок, словно не может поверить, что я выбрал такой момент, чтобы поставить ему подобную задачу.

Это тяжкое бремя, и я вижу, как оно гнетет его, буквально выдавливая из него жизнь, и сам потрясен, что я это сделал, сказал такое.

— Все равно, — говорит он, — если я и поделился бы с тобой своими сомнениями — относительно Бога и жизни, и смерти, — то ты бы с этим и остался: с массой сомнений. А так, понимаешь, у тебя есть все эти прекрасные шутки.

— Они вовсе не такие уж прекрасные, — говорю я.

Жужжит кондиционер, и шторы расходятся внизу у пола. Солнце пробивается сквозь жалюзи, и в его лучах плавают пылинки. В комнате стоит легкий смрад, к которому, мне казалось, я уже привык, но нет, не привык. Меня всегда подташнивает от него, а теперь мне кажется, что запах становится сильней. Или это и впрямь так, или виной тому неудача моей попытки за последние секунды узнать о моем отце больше, чем смог узнать за всю предшествующую жизнь.

Его глаза закрыты, и я пугаюсь, сердце скачет у меня в груди, чувствую, надо, наверно, позвать мать, но только я собрался сделать шаг к двери, как он легко сжимает мою руку.

— Я был хорошим отцом, — говорит он.

Не столь уж неопровержимое утверждение повисает в воздухе, словно ждет, чтобы я подтвердил его. Я смотрю на отца.

— Ты и *теперь* хороший отец, — говорю я.

— Спасибо.

Его веки едва заметно дрожат, будто он услышал то, что должен был услышать. А назначение его последних слов вот каково: это ключ к жизни после смерти. Не последние слова, а пароль, и как только они произнесены, врата отворяются пред тобой.

— И все-таки. Как насчет сегодня, папа?

— Что насчет сегодня? — полусонно спрашивает он.

— Бог, Небеса и прочее. Как думаешь: есть они или нет? Я понимаю, может быть, завтра ты будешь думать иначе. Но сегодня, сейчас, что ты думаешь? Я очень хочу знать, папа. Папа? — окликаю я его, потому что он как будто уплывает от меня в самый глубокий из снов. — Папа?

И он открывает глаза, обращая на меня их бледную детскую синеву, внезапно наливающуюся упорством, и говорит, говорит мне, его сыну, сидящему у его смертного ложа и ожидающему его последнего вздоха, он говорит: «Это ты, Пиноккио?»

Он идет на войну

Он не был ни генералом, ни капитаном, ни вообще офицером. Он не был ни врачом, ни поэтом, ни циником, ни влюбленным, ни радистом. Он был, конечно, матросом. По пенному морю он плавал с сотнями других таких же, как он, на неуязвимом корабле, который назывался «Нереида». Корабль был огромный, величиной с его родной городок — даже огромней. Людей на корабле было уж точно больше, чем жителей в Эшленде, хоть этот городок давно остался где-то очень-очень далеко. С тех пор как он покинул его, он совершил много великих дел, а теперь участвовал в самом великом деле из всех: защищал свободный мир. Он испытывал странное чувство, будто держит весь мир на своих плечах. Будто, хотя он был простым матросом, не имевшим даже медали и вообще никаких наград, исход всей борьбы каким-то образом зависел от его стойкости. Хорошо было чувствовать себя частью экипажа этого неуязвимого корабля, скользящего по винноцветному морю. Окруженный со всех сторон водой, смыкающейся, куда ни посмотришь, с небом, он задумывался об огромном мире, лежащем за морем, и о возможностях, которые он сулит ему. Окруженный со всех сторон водой, он чувствовал себя спокойно и в полной безопасности.

Так он чувствовал себя и когда в корабль попала торпеда. Корабль содрогнулся, словно налетел на мель, Эдвард пролетел по палубе и упал на четвереньки. Корабль начал крениться на борт.

«Все наверх! — раздалась по громкоговорителю команда капитана. — Надеть спасательные жилеты!»

Мой отец — какая-то часть его существа была потрясена, а в голове пронеслось: «Не может этого быть!» — нашел свой жилет и закрепил его у себя на шее и вокруг пояса. Он с беспокойством огляделся, продолжая мысленно повторять: «Не может этого быть!», но паники у него не было. И никто вокруг не думал паниковать. Все действовали поразительно хладнокровно, словно это была учебная тревога. Но «Нереида» заваливалась на левый борт.

Снова по громкоговорителю прозвучала команда капитана: «Все наверх. Приготовиться покинуть корабль».

Но по-прежнему никакого смятения, никакой суеты. Те, кто был на верхней палубе, двигались к сходному трапу, ведущему на шканцы. Без толкотни, спокойно. Эдвард улыбнулся друзьям, они улыбнулись в ответ, хотя их корабль вот-вот мог уйти под воду.

На нижней палубе ему открылась вся трагичность происходящего. Люди швыряли за борт надувные плоты, какие-то доски, спасательные жилеты, скамейки — все, за что можно было бы держаться в воде. Затем прыгали в море сами. Но корабль уже сильно накренился, и многие, не рассчитав расстояние, ударялись о борт и соскальзывали в море. Кругом люди бросались в воду. Сотни голов, как живые буйки, качались на волнах. Винт еще продолжал вращаться, и нескольких человек затянуло под его острые лопасти. Эдвард сел на край борта и достал последнее письмо от жены. «Ни дня не проходит, чтобы я не ду-

мала о тебе. Я даже молюсь — недавно начала. И чувствую себя лучше. Надеюсь, это как-то поможет». Он улыбнулся, сложил письмо и спрятал его обратно в карман. Потом разулся, снял носки, скатал их и засунул в башмаки. Рядом с ним матрос прыгнул вниз, но упал прямо на голову другому, и оба исчезли под водой. «Я не хочу прыгнуть на кого-нибудь», — подумал он и осмотрелся в поисках места, где никого бы не было. Но море внизу покрывал слой разлившегося мазута, а в мазут ему прыгать тоже не хотелось. Поэтому он долго смотрел, пока не заметил пятно чистой воды, и тогда заставил себя поверить, что сможет прыгнуть с борта корабля прямо в это пятно.

Чудесным образом это ему удалось. Он прыгнул на двадцать футов от борта тонущего корабля, попав точно в пятно чистой воды, погрузился на глубину и не всплывал. Он висел футах в тридцати, может, сорока от поверхности, как муха в янтаре. Ему было видно, как идет ко дну накренившийся корабль, а над ним сотни и сотни ног его товарищей моряков, как огромная многоножка, плывущая в море. Он думал, что теперь должен утонуть, но он не тонул. Больше того, он, кажется, дышал. Не ртом, но телом. Он сам не понял, как это у него получалось, но он дышал и решил, что уже умер.

Но в этот момент в стороне от корабля он увидел юную девушку, машущую ему. Он вспомнил ее, ту самую девушку из далекого прошлого, мимолетное видение на реке. Она с улыбкой манила его к себе, словно поджидала его. Он поплыл к ней. Действительно, она. Ставшая чуть старше, как и он. Но та же самая. Он плыл к ней, а она отплывала дальше, продолжая манить его к себе. Он не помнил, сколько времени находился под водой, плывя за ней, но дольше, чем может выдержать человек. Он плыл до тех пор, пока сквозь мазут, покрывавший море, не пробился луч солнца, и он посмотрел наверх и увидел, что мазута больше нет, а над ним разливается чистая синева. И он оглянулся, ища девушку — молодую женщину, поправил он себя, — но она тоже исчезла. И он вдруг почувствовал, что ему необходим глоток свежего воздуха. Он стал подниматься наверх к солнечному свету, неожиданно быстрый и легкий, как воздушный пузырек, и, когда выскочил из воды в сияющий мир, увидел, как далеко он находится от остальных. А они двигались медленно, с трудом в слое мазута. Но, заметив Эдварда, машущего им, как девушка махала ему, они почувствовали, что их усилия не напрасны, у них даже появилась надежда, и те, кто видел моего отца, изо всех сил поплыли к нему. Сотни людей медленно плыли к нему сквозь слой мазута. Но некоторые оставались на месте. Даже некоторые из тех, кто видел его, не двигались. И этих людей «Нереида» увлекла за собой, когда наконец скрылась под водой. Даже будучи далеко от корабля, Эдвард чувствовал, как корабль тщетно пытается утащить его с собой обратно на глубину. Но он не хотел возвращаться туда. Он хотел вернуться домой.

Окончание следует

Перевод с английского Валерия Минушина

S U M M A R Y

Beautiful birds among sparrows and crows

Alla Demidova — Nea Zorkaya
In memoriam of the 60s

Yury Chernichenko
On conscience

Maya Turovskaya
Gundelinden-strasse, 6 — a haunted house

Andrey Smirnov
The 60s. Trial of reconstruction
Conversed by Jeanna Vasilyeva

Victor Erofeyev:
«Russian culture agitates when leashed»
Conversed by Jeanna Vasilyeva

Dmitry Alexandrovich Prigov
About them, dearest 60s!

Arkady Dragomoshchenko
On geometry of the 60s
Essai by noted writers, filmmakers, actors and critics on the outlook, culture and traditions of the most spectacular decade of the 20th century

Lev Annesky
The Lightheaded Horseman
Review of Karen Shakhnazarov's THE HORSEMAN NAMED DEATH (Russia)

Victor Matizen
Another cinema
Review of Roman Balayan's LIGHT IS THE NIGHT (Russia)

Nina Tsyrkun
Bloody work
Review of Clint Eastwood's THE MYSTIC RIVER (USA)

Alexandre Sokolyansky
Irresponsible reflection over bond of times
The 60s as seen by the critic born in the end of the decade

Dmytry Komm
Untitled
Imaginary future of the domestic cinema

Elena Stishova
What a guy he was...
About filmmaker Elem Klimov, a key person of the 60s

Elem Klimov
Cinema, cinema...
Poems

Elem Klimov:
«And I wanted the impossible...»
Conversed by D.Savelyev
Elem Klimov thinks over gains and defeats in the social struggles in the Union of Film makers

Elem Klimov
A historical film: both — myth and evidence
Conversed by Irina Rubanova
Conversation about AGONY

Elem Klimov
An Abyss
Conversed by Irina Rubanova
On COME AND BEHOLD

Vladimir Salnikov
Cultural wars in the USSR
On opposition among different social trends in Russian cultural life of the latest decades

Dmitry Komm
An ardent thirst for eternity
Essay on the connection of the sexual revolution and the interest towards the supernatural

Andrey Konchalovsky
My 60s
On the works of the colleagues and his own debut

Anatoly Vasilyev
Fellini, the creator of reality
Conversed by Zara Abdullayeva
The well-known stage director on his early and nowadays impressions on Fellini

Dmitry Olshansky
What you are dreaming about — maybe about counter-Revolution?
Bernardo Bertolucci's DREAMERS and the epoch of the 60s

Bernardo Bertolucci, Gilbert Ader
Dreamers
Script

Nina Tsyrkun
An old man and a fish
Essay on BIG FISH

Daniel Wallace
Big fish
Novel of mythic proportions

№ 26437

20 СЕН 2004

В номере использованы фотографии А.Стернина и Г.Тер-Ованесова

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 17.05.04. Подп. к печати 3.06.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,46
Заказ 626. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2004

«Мечтатели»

Режиссер Бернардо Бертолуччи

Сценарий фильма читайте в рубрике «Чтение»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АКОПОВА, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, А.БИРГЕРА, Д.КОММА, И.КУШНАРЕВОЙ, В.МИХАЛКОВИЧА, Т.МОСКВИНОЙ, А.ПРОХОРОВА, А.РОДНЯНСКОГО, Д.САВЕЛЬЕВА, П.ШТЕЙНА.

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Ни дня без серии. Россия — США: телевизионная копродукция
Реклама на ТВ: взгляд со стороны

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ» Павла Чухрая
«МОЙ СВОДНЫЙ БРАТ ФРАНКЕНШТЕЙН» Валерия Тодоровского
«ДЕВУШКИ С КАЛЕНДАРЯ» Найджела Коула
«СТРАСТИ ХРИСТОВЫ» Мела Гибсона
НОВОЕ ПОЛЬСКОЕ КИНО

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ КОММ
НИНА ЦЫРКУН
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЛАДИМИР ЖИРИНОВСКИЙ
ОЛЕГ БОРИСОВ
РИЧАРД АТТЕНБОРО
БРЮНО ДЮМОН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

В Америке (Буша) секса нет
Катрин Брейя и конец европейского феминизма
Французские критики о кино 90-х

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЕЖИ ГОФМАН
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ
Бернардо Бертолуччи, Жильбер Адер. МЕЧТАТЕЛИ. Окончание
Дэниел Уоллес. КРУПНАЯ РЫБА. Окончание